Comicidade e riso.
00000451860

O riso é uma particularidade do homem e está presente nas suas mais variadas formas de expressão. A ocorrência do cômico na imprensa, no circo, no teatro, no cinema, na pintura e na literatura merece uma investigação decisiva e fecunda em **Comicidade e riso**, obra de Vladímir Propp publicada postumamente.

Ao descrever a natureza do cômico, a psicologia do riso e suas formas de percepção, Propp avança na caracterização e especificidade do gênero: a comicidade vista não pela contraposição ao trágico e ao sublime, mas pela sua própria evidência. Nesse sentido, o Autor assegura à sátira e ao humorismo — entre as formas de desnudamento da verdade pelo riso — importância fundamental na permanência e popularidade de autores como Shakespeare, Molière, Gógol e Tchékhov, entre outros.

Vladímir Propp (1895-1970), filólogo e etnólogo, em toda a sua vida intelectual resgatou os valores da tradição oral e do folclore na literatura, colocando-se como um dos maiores expoentes da crítica literária, ao lado de Bakhtin e dos formalistas russos.

ÁREAS DE INTERESSE DO VOLUME

• LITERATURA • ARTES

OUTRAS ÁREAS DA SERIE FUNDAMENTOS

• ADMINISTRAÇÃO • ANTROPOLOGIA • CIÊNCIAS • COMUNIC
• DIREITO • ECONOMIA • EDUCAÇÃO • FILOSOFIA • GEOGRAF
• HISTÓRIA • LINGÜÍSTICA • POLÍTICA • PSICOLOGIA • SOCIOLOGIA

ISBN 85 08 04085 7

MICIDADE E RISO ▪ VLADÍMIR PROPP

Ary Normanha

82.0
P965c
RG: 45186

Ex.: 2

Vladímir Propp

COMICIDADE E RISO

"Todos somos filhos de 'O capote' de Gógol", afirmou Dostoiévski. Qual o significado dessa obra para que tal colocação se justifique? Na tentativa de resposta, poder-se-ia dizer que se trata de uma narrativa fantástica de uma personagem ao mesmo tempo trágica e ridiculamente engraçada; e, ainda, da coexistência de dois gêneros considerados incomparáveis, do ponto de vista dos valores estéticos, até a modernidade.

Na análise do cômico, Propp recusa qualquer definição abstrata ou o enquadramento deste gênero como problema estético ou filosófico. A partir da coleta e da sistematização de um material totalmente heterogêneo, e servindo-se do método indutivo, o Autor procura compreender a natureza do cômico, a psicologia do riso e sua percepção.

SIB
OK

REGISTRADO
BL. 03

SÉRIE FUNDAMENTOS
84

SIB

Vladímir Propp

COMICIDADE E RISO

Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e
Homero Freitas de Andrade

UNIVERSIDADE POTIGUAR
UnP
NATAL-RN
8.

editora ática

UnP - UNIVERSIDADE POTIGUAR
BIBLIOTECA CAMPUS III

Editor
Nelson dos Reis
Preparação de texto
Ivany Picasso Batista
Revisão
Luiza Elena Luchini
Arte
Edição de arte (miolo)
Milton Takeda
Coordenação gráfica
Jorge Okura
Composição/Diagramação em vídeo
Carla Narvaes Ricci
Eliana Aparecida Fernandes Santos

Capa
Ary Normanha

UNIVERSIDADE TIGUAR - UnP
BIBL.
E REGISTRO | DATA
45186
E OBRA
82.0 | 22.02.00
P965c ex:02

Título original *Probliémi Komisma i smiekha*
© 1976 Iskusstvo, Moscou

ISBN 85 08 04085 7

1992
Todos os direitos reservados
Editora Ática S.A.
Rua Barão de Iguape, 110 — CEP 01507
Tel.: PABX (011) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — Fax: (011) 277-4146
São Paulo (SP)

Sumário

Prefácio 5
Nota dos tradutores 11
Nota dos editores soviéticos 13
1. Um pouco de metodologia 15

O riso de zombaria

2. Os diferentes aspectos do riso e o riso de zombaria 27
3. Quem ri e quem não ri 31
4. O cômico na natureza 37
5. Observações iniciais 41
6. A natureza física do homem 45
7. A comicidade da semelhança 55
8. A comicidade das diferenças 59
9. O homem com aparência de animal 66
10. O homem-coisa 73
11. A ridicularização das profissões 79

12. A paródia 84
13. O exagero cômico 88
14. O malogro da vontade 93
15. O fazer alguém de bobo 99
16. Os alogismos 107
17. A mentira 115
18. Os instrumentos lingüísticos da comicidade 119
19. Os caracteres cômicos 134
20. Um no papel do outro. Muito barulho por nada 144

Outros tipos de riso

21. O riso bom 151
22. O riso maldoso. O riso cínico 159
23. O riso alegre 162
24. O riso ritual 164
25. O riso imoderado 166
26. Considerações finais. Complementações e conclusões 170
27. Problemas de domínio da técnica artística 184
Bibliografia 212

Prefácio

Boris Schnaiderman

Este livro de V. I. Propp (1895-1970), que nos traz tantos elementos de reflexão e nos põe em contato com todo um universo de cultura com fronteiras bem diferentes das nossas, é, ao mesmo tempo, uma obra marcada pelas circunstâncias em que foi escrita. Muitos leitores, provavelmente, se sentirão repelidos por certas referências a "estéticas burguesas", pelas citações freqüentes de Lênin ou pela declaração explícita de que a "arma do riso" deveria ser colocada "a serviço do comunismo". Depois dos últimos acontecimentos, com o fim da própria União Soviética, tais expressões soam como algo simplesmente pré-diluviano.

Que fazer neste caso? Numa nota prévia à segunda edição russa das *Raízes históricas do conto de magia* de Propp[1], que saiu depois do início da *glasnost*, a folclorista V. I. Ieriômina, responsável pela publicação, escreveu: "Os redatores se esforçaram para tratar com o máximo de escrúpulo o texto da primeira edição: uns poucos e insignificantes cortes foram feitos unicamente naquelas partes do livro que eram um tributo à época em que a pesquisa veio à luz". Sem dúvida alguma, esses cortes tornam a leitura mais simples e agradável, mas terá o editor o direito de interferir assim no texto? Ademais, às vezes, torna-se difícil precisar o limite entre uma interferência externa, de coação, e as convicções do próprio autor. Por isto mesmo, na presente edição, os editores e a tradutora seguiram o critério de acompanhar passo a passo o original.

---

[1] V. I. Propp, *Istorítcheskie Kórni volchébnoi skázki*, Ed. da Universidade de Leningrado, 1986. A primeira edição é de 1946.

Na minha opinião, deve ser este o caminho em relação a todo um acervo riquíssimo de obras teóricas, produzidas em pleno stalinismo. Se um Roman Jakobson pôde, graças à residência no exterior, ficar livre dessas injunções, elas estão presentes nos trabalhos de Mikhail Bakhtin, Víctor Jirmúnski, Boris Eichenbaum, V. V. Vinogradov, Víctor Chklóvski, S. M. Eisenstein e tantos outros. Em cada caso, cabe ao leitor separar o joio do trigo e saber apreciar a obra, embora ela traga a marca da época em que foi elaborada.

Esta posição torna-se ainda mais adequada, a meu ver, em relação a Propp, pois se trata de um pensador marxista. Conforme já tive ocasião de frisar[2], ele ficou muito marcado por um duplo estigma: pertencia ao grupo de estudiosos que constituíram o assim chamado Formalismo Russo e, ao mesmo tempo, tinha muita ligação com os trabalhos de N. I. Marr, lingüista que pressupunha uma vinculação muito estreita entre o estádio de desenvolvimento da sociedade e as formas que assumiam a língua e as demais modalidades de vida cultural. Por mais estranho que pareça hoje, as discussões entre marristas e antimarristas foram encerradas em 1950, com a publicação de dois trabalhos assinados pelo próprio Stálin, depois dos quais o marrismo passou a ser mais um tabu e os marristas caíram em desgraça.

Nessa época, porém, a situação de Propp já era muito precária. Depois da interdição pura e simples do Formalismo Russo, os seus integrantes continuaram participando da vida intelectual, embora impedidos de publicar textos teóricos, a não ser quando renegavam o que haviam realizado. Uns se dedicaram a edições de obras clássicas, outros puderam prosseguir na atividade didática, embora sob severo controle. V. I. Propp continuou então exercendo o seu cargo de professor da Universidade de Leningrado.

No entanto, provações maiores lhe estavam reservadas. Depois que, em agosto de 1946, o dirigente político A. A. Jdanov apresentou ao Partido um informe em que atacava a orientação "liberal" de duas revistas de cultura de Leningrado, desencadeou-se em toda a União Soviética uma campanha contra os "desvios ideológicos", o "cosmopolitismo" etc., e que foi o sinal para o endurecimento do regime, uma volta ao clima que se vivera durante os Processos de Moscou da década de 30. A grande mitóloga Olga Freidenberg conta em seu diário (publicado em inglês[3] e provavelmente inédito em russo) que, em 1948, ocorreu uma sessão no Departamento de Filologia daquela Universidade, na qual alguns dos nomes gloriosos dos estudos soviéticos de linguagem foram atacados pelos seus "erros", isto depois de uma campanha implacável pela imprensa. Se houve quem se portasse com dignidade, como foi o caso de Víctor Jirmúnski, se Boris Tomachévski sofreu então uma síncope, o mesmo acontecendo com o folclorista Azadóvski, que foi retirado de maca, Propp, depois de continuamente agredido, "perdeu o senso de dignidade que ele defendera por tanto tempo".

Torna-se difícil reconstituir o que realmente aconteceu com ele, mas a crise moral que viveu pode ser constatada até pelo tom de seus escritos. Se até 1946 há neles muitas vezes uma argumentação marxista em nível elevado[4], a partir daí passam a aparecer, aparentemente, pobres concessões a um ambiente corrompido e servil. E o mesmo tom persiste depois que se iniciou o "degelo" do período de Khruschóv.

É impressionante que, em meio ao sombrio e terrível da vida russa, e sofrendo na pele as vicissitudes da época, ele se tenha dedicado ao estudo do riso e do cômico. Assim como Mikhail Bakhtin soube erguer — em pleno terror stalinista, quando sofria perseguições tremendas — um verdadeiro hino à alegria, à soltura, com o seu estudo sobre o "mundo do riso" na Idade Média e no Renascimento, visto através da obra de Rabelais[5], Propp se debruça sobre os mesmos problemas, embora com espírito bem diferente.

Sendo essencialmente um etnólogo e um lógico (pelo menos no modo de agrupar os dados e argumentar), ele conduz a sua pesquisa no sentido de estabelecer uma tipologia do cômico, na base de materiais fornecidos pela literatura e pelo folclore, mas também com um balanço crítico do que já se escreveu sobre esse tema. Apre-

---

[2] Prefácio de Boris Schnaiderman a V. I. Propp, *Morfologia do conto maravilhoso*, tradução de Jasna Paravich Sarhan, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

[3] Incluído no livro organizado por Elliott Mossman e traduzido pelo organizador e por Margaret Wettlin, *The correspondence of Boris Pasternak & Olga Freidenberg, 1910-1954*, San Diego/New York/London, edição de Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

[4] Um exemplo disso pode ser encontrado em meu prefácio citado na nota 2.

[5] Tradução brasileira de Yara Frateschi Vieira a Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec, 1987.

sentando um quadro abrangente, ele não nos dá, porém, um estudo exaustivo. Sua vasta erudição não o desviou de alguns parâmetros claramente traçados. Os seus materiais são principalmente russos, mas há também um emprego sistemático de fontes alemãs (aliás, Propp já tinha sido professor de alemão e em sua bibliografia aparecem estudos sobre a língua alemã, mesmo nos períodos em que se dedicava intensamente ao folclore russo).

Há certo orgulho de pesquisador em suas afirmações de que partiu de elementos concretos e não de abstrações, como fizeram outros teóricos. E, ao mesmo tempo, torna-se fascinante este seu apego aos dados empíricos. Chega a tratar da "terrível e total abstração" e dos "filosofemas mortos", encontradiços principalmente nas fontes alemãs que ele consultou, e isso traz inevitavelmente à lembrança a contraposição que Mefistófeles faz, no *Fausto* de Goethe, entre a verde árvore da vida e o cinzento da teoria. E está certamente de acordo com a afirmação de Propp, na discussão com Lévi-Strauss, no sentido de que este partia de pressupostos teóricos, enquanto ele trabalhava sempre com a empiria[6].

Esta fundamentação nos exemplos concretos permite-lhe muitas vezes trazer mais clareza à discussão de certos conceitos de áreas dificilmente delimitáveis. É o caso, entre outros, do que escreveu sobre a diferença entre comicidade e humor (capítulo 21).

Sua familiaridade com a bibliografia alemã percebe-se facilmente na abordagem que faz desse tema na obra dos grandes filósofos. Às vezes, até para defender determinadas posições de momento, em função de fatos do cotidiano russo, vai buscar sua fundamentação em Kant, Hegel ou Goethe. Assim, ele gasta muitas páginas para defender o humor *tout court*, contra os que afirmavam que todo riso deveria ser dirigido para uma finalidade social. Sem dúvida, neste caso, sua posição é perfeitamente correta, mas parece estranho que fosse necessário gastar tanta vela com defunto tão precário. Em todo caso, o tom elevado permitiu a Propp dirigir algumas farpas, muito discretas e quase dissimuladas, contra a burocracia, perto do final do livro, e isto, depois de lembrar que o próprio Lênin se divertia com os palhaços.

É sem dúvida enriquecedora a leitura que ele faz de muitas obras literárias. Assim, os textos de Gógol são interpretados mais de uma vez em função do cômico e do riso. Ele o vê como um escritor essencialmente realista, embora num livro de 1906 V. V.

---

[6] A resposta de Propp a Lévi-Strauss está incluída no livro citado na nota 2.

Rózanov[7] já se tenha voltado contra esta leitura, definida por ele como ingênua, apesar de plenamente consagrada, e Vladímir Nabokov, em seu livro sobre Gógol[8], também tenha esgrimido contra ela (a propósito de *O capote*, escreveu: "Dêem-me o leitor criativo; esta é uma história para ele"). Mas, realista ou não, fundador ou não da "escola natural" russa, Gógol continua desafiando o leitor, e os *flashes* que Propp nos dá de sua obra trazem, sem dúvida, uma contribuição valiosa. Veja-se, por exemplo, a seguinte observação: "Gógol não foi apenas um mestre do humorismo, mas também um grande teórico, embora sejam raros os casos em que expõe suas teorias" (p. 116), apoiada a seguir em vários exemplos. É interessantíssimo, também, o que nos diz sobre os seus cadernos de notas.

Não são menos penetrantes suas observações (p. 203-4) sobre as correções feitas por Ostróvski na peça de um dramaturgo menor, e que a transformaram numa comédia interessante, apenas por meio de alterações estilísticas.

Outras afirmações do autor dão margem a muita controvérsia. Parece muito estranha a sua observação (p. 35) de que o riso e o cômico estariam "totalmente ausentes" da literatura russa antiga. É interessante observar que, no mesmo ano da publicação deste livro, apareceu uma obra importante, *"O mundo do riso" na Rússia antiga*, de D. S. Likhatchóv e A. M. Pântchenko[9], na qual se estuda esse tema, na base de um conceito bakhtiniano que se encontra no livro sobre Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, dando-se muitos exemplos neste sentido. Em 1984, os mesmos autores publicaram, em colaboração com N. V. Ponirko, uma ampliação do livro[10], com o acréscimo de uma coletânea de textos cômicos da Rússia antiga. Seria uma resposta àquelas afirmações de Propp?

Outras asserções, embora não derivem diretamente de imposições políticas, resultam claramente do clima que se criou na Rússia no período stalinista. Assim, com freqüência aparece um moralismo que soa estranho no Ocidente, como a afirmação, no final do capítulo 22, de que o cômico ligado à maldade "não tem nada em comum com a arte". Neste caso, como fica o famoso conto *Max e Moritz* de Wilhelm Busch, citado antes pelo autor, sem nenhuma ressalva neste sentido? E o mesmo tipo de moralismo faz com que afirme no capítulo 25 ser difícil, hoje em dia, "perceber Rabelais de modo totalmente positivo".

---

[7] V. V. Rózanov, *O Gógole* [Sobre Gógol], republicado em fac-símile por Prideaux Press, Letch Worth, Herts, 1970.

[8] Vladímir Nabokov, *Nikolai Gogol*, Norfolk, Connecticut, New Directions Books, 1944.

[9] D. S. Likhatchóv e A. M. Pântchenko, *"Smiekhovói mir" driévniei Russi*, Leningrado, Ed. *Naúka* (Ciência), 1976.

[10] D. S. Likhatchóv, A. M. Pântchenko e N. V. Ponirko, *Smiekh v driévniei Russi* [O riso na Rússia antiga], Leningrado, Ed. *Naúka*, 1984.

Muitas outras afirmações do livro me parecem completamente discutíveis, particularmente a sua abordagem da paródia (capítulo 12), que é vista sempre por ele como uma obra que rebaixa o tom daquela que é parodiada. Ora, neste caso, o que dizer de *Doutor Fausto* de Thomas Mann, que é claramente a paródia trágica de uma tragédia[11]?

Apesar de tudo isso, trata-se de um livro importante e que nos fazia falta. Se a sua *Morfologia do conto maravilhoso* deu margem, na década de 1960, a uma vasta discussão no Ocidente, e que repercutiu em nosso meio; se alguns conhecem, em traduções ocidentais, as *Raízes históricas dos contos de magia*; se *Édipo à luz do folclore* e *As transformações dos contos de magia* já existem também em português[12], falta ainda conhecer melhor o conjunto da obra deste importante teórico. Na Rússia, os seus trabalhos só começaram a sair do ostracismo a partir de fins da década de 1960. E isto certamente explica o atraso com que estão sendo divulgados no Ocidente.

---

[11] No prefácio à seleção de textos de Oswald de Andrade, da coleção "Nossos Clássicos", Rio de Janeiro, Agir, 1967, Haroldo de Campos trata da paródia em sua acepção etimológica de "canto paralelo" e não apenas no sentido de imitação burlesca.

[12] V. I. Propp, *Édipo à luz do folclore*, Porto Alegre, Mercado Aberto; e V. I. Propp, "As transformações dos contos de magia", in Dionísio de Oliveira Toledo, org. *Teoria da literatura — formalistas russos*, Porto Alegre, Globo, 1973.

Nota dos tradutores

A presente tradução baseia-se no texto original em russo de V. I. Propp *Probliémi Komisma i smiekha* (Moscou, Ed. Iskusstvo, 1976) e contou com a colaboração dos seguintes alunos do Curso de Especialização em Russo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: Áurea Maria Corsi, Jaqueline Ramos, Lenina Pomeranz, Paula C. Lapolla, Lucy Eiko Sonoki, José Roberto M. da Silva, Luiz Baggio Neto.

O sistema utilizado para a transliteração de nomes e palavras russos obedece às regras gerais de pronúncia da língua original. Não se optou pelo sistema de transliteração internacional, uma vez que muitas dessas palavras, nomes principalmente, já possuem uma forma consagrada em português por outras traduções do russo.

A tradução das passagens citadas pelo Autor é da responsabilidade dos tradutores, exceção feita aos casos em que as obras russas em questão já tenham sido traduzidas para o português. Quando isso ocorre, as indicações bibliográficas correspondentes são fornecidas em notas.

Finalmente, as notas dos tradutores encontram-se numeradas, ao passo que as do Autor são assinaladas por asteriscos.

Nota dos editores soviéticos

Vladímir Iákovlevitch Propp (29/4/1895-22/8/1970), famoso filólogo soviético, lecionou na Universidade de Leningrado de 1938 até o final de sua vida. Os trabalhos mais importantes de V. I. Propp são dedicados aos problemas de teoria e história do folclore. Em obras como *Morfologia do conto maravilhoso*[1] (1928, 2. ed. 1969) e *As raízes históricas dos contos maravilhosos* (1946) ele estudou a estrutura, a gênese e as primeiras etapas da história do legado indo-europeu referente ao conto maravilhoso. A *Morfologia do conto maravilhoso*, que abria perspectivas amplas na análise desse gênero e, em geral, da arte narrativa, adiantou-se muito às indagações análogas realizadas no Ocidente e constituiu o ponto de partida para uma nova orientação no estudo do folclore narrativo. São da autoria de Propp também as pesquisas histórico-comparativas fundamentais sobre as *bilinas*[2], o folclore ritual e outros aspectos do gênero folclórico (*O epos heróico russo*, 1955, 2. ed. 1958; *Festas agrárias russas*, 1963, e outros). V. I. Propp interessou-se também pela análise do folclore especificamente literário enquanto arte e pelas particularidades de sua relação com a realidade.

---

[1] Existe tradução brasileira, de Jasna P. Sarhan, publicada pela Ed. Forense Universitária.

[2] Cantos épicos russos, em geral sobre as gestas dos *bogatíri*, heróis tradicionais do folclore russo.

Este novo trabalho de Propp sobre o cômico, que levamos agora ao conhecimento dos leitores, constitui a última obra, em muitos aspectos inacabada, da produção do Autor. Ele concentra aqui sua atenção sobre a definição da especificidade do cômico, da psicologia do riso e a percepção do cômico.

É preciso levar em conta que V. I. Propp desenvolve sua análise baseado em grande quantidade de material literário e folclórico próximo do âmbito de seus interesses, sem atribuir uma atenção especial à categoria do cômico enquanto categoria filosófica estética. Mesmo assim, o editor achou necessário publicar o último trabalho desse eminente filólogo soviético. O problema do cômico tal como ele se apresenta hoje em dia à luz da estética marxista-leninista exige um estudo ulterior e articulado, para o qual esta obra de Propp parece-nos fornecer uma contribuição fundamental.

1

Um pouco de metodologia

À primeira vista, um levantamento sumário das teorias correntes sobre a comicidade oferece um quadro não muito satisfatório. Involuntariamente surge a questão: é realmente necessária uma teoria? Houve muitas teorias. Vale a pena acrescentar mais uma às inúmeras já existentes? Quem sabe tal teoria não passe de um jogo do intelecto, uma escolástica morta, um filosofema inútil para a vida? À primeira vista, o ceticismo pareceria ter certo fundamento. Com efeito, grandes humoristas e satíricos saíram-se muito bem sem qualquer teoria. Dispensam-na também humoristas profissionais contemporâneos, escritores, homens de teatro, de cinema, de teatro de variedades, de circo. Entretanto, isto ainda não significa que a teoria não seja necessária. A teoria é necessária em qualquer campo do conhecimento humano. Nenhuma ciência pode dispensá-la em nossos dias. A teoria tem antes de mais nada uma importância cognoscitiva e o conhecimento dela constitui, de um modo geral, um dos elementos da concepção científica do mundo.

A falha primeira e fundamental de todas as teorias existentes (particularmente as alemãs) é sua terrível e total abstração. Criam-se teorias sem qualquer relação com a realidade. Na maioria dos casos elas realmente representam filosofemas mortos, e, além do mais, expostas de forma tão complexa que às vezes torna-se simplesmente impossível entendê-las. Esses trabalhos não passam de meros raciocínios, onde às vezes em páginas inteiras ou em algumas dezenas delas não se apresenta fato algum. Os fatos são raramente introduzidos, apenas como ilustrações das teorias abstratas que estão sendo expostas; e, além disso, escolhem-se fatos que parecem confirmar as teses apresentadas; porém, sobre os fatos que não as confirmam, guarda-se silêncio, os autores nem sequer os notam.

Devemos resolver a questão das relações entre a teoria e os fatos de modo diferente do que tem sido feito até aqui. Sua base deve ser um estudo sério e imparcial dos fatos e não elucubrações abstratas, por mais interessantes e atraentes que eles venham a ser enquanto tais.

Em qualquer pesquisa, o método pode ter uma importância decisiva. Na história de nosso argumento, o método, na maioria absoluta dos casos, consistia em definir *a priori* a natureza do cômico no quadro dos sistemas filosóficos a que se atinham seus autores. Estes partiam de algumas hipóteses para as quais colhiam exemplos, que deveriam ilustrar e demonstrar as próprias hipóteses. Este é o método dedutivo. Ele é possível e se justifica nos casos em que os fatos são insuficientes, em que são poucos por sua natureza, quando não se pode observá-los diretamente e quando não são passíveis de explicação por outro caminho.

Mas há outro método que não parte de hipóteses, e sim de um cuidadoso estudo comparativo e de uma análise dos fatos para chegar a conclusões apoiadas nos próprios fatos. Este é o método indutivo. A maioria das ciências contemporâneas não pode ser construída apenas com base na formulação de hipóteses. Onde os fatos o permitem, deve-se adotar o método indutivo. Somente ele permite um estabelecimento confiável de verdades.

Antes de tudo, foi necessário, sem desprezar nada, sem realizar qualquer seleção, reunir e sistematizar o material.

Foi necessário levar em conta tudo aquilo que provoca o riso ou o sorriso, tudo o que, ainda que remotamente, se relaciona ao domínio da comicidade.

O presente trabalho é basicamente um trabalho de ciência da literatura. Por isso, em primeiro lugar estudou-se a obra de escritores. Começamos o estudo com as mais conhecidas e talentosas expressões do humor e da comicidade, mas também tivemos que levar em consideração manifestações menores e de pouco sucesso. Foram estudados sobretudo os clássicos russos. As obras de Gógol revelaram-se um grande tesouro. Gógol surgiu aos nossos olhos como o maior dos humoristas e satíricos de todos os tempos, deixando bem para trás todos os demais mestres russos e não russos. Por isso o leitor não deve surpreender-se com o fato de tantos exemplos terem sido extraídos das obras de Gógol. Mas não nos limitamos a Gógol. Foi necessário examinar a obra de uma série de outros escritores do passado e do presente. Atraiu-nos também a criação popular, o folclore. Em alguns casos, o humor do folclore envolve algumas particularidades específicas que o distinguem do humor dos escritores profissionais. Com maior freqüência, entretanto, é justamente a arte popular que oferece um material evidente e significativo que não pode de modo algum ser ignorado.

Para resolver o problema da comicidade não podemos nos limitar à obra dos clássicos e aos melhores exemplos do folclore. Foi necessário conhecer a produção corrente das revistas humorísticas e satíricas, incluindo-se os folhetins publicados em jornais. As revistas e a imprensa refletem a vida cotidiana, que, como a arte, está dentro do âmbito de nossa atenta pesquisa. Foi indispensável levar em consideração não apenas as obras estritamente literárias como também o circo, o teatro de variedades, a comédia cinematográfica e as conversas ouvidas em diferentes lugares...

Um teórico experiente perceberá de imediato que não dividimos os fatos em fatos referentes e não referentes à estética.

Utilizamos o material reunido tal como ele se apresenta: a relação entre os fenômenos da estética e os fenômenos da vida foi examinada posteriormente, após o estudo do material.

O método da pesquisa indutiva, baseado na elaboração dos fatos, permite evitar a abstração e suas conseqüências, tão características da maioria das estéticas do século XIX e início do XX. O problema dos diferentes aspectos do riso e de como seja possível realmente classificá-los será colocado mais adiante (veja-se a segunda parte do livro).

É bastante evidente a impossibilidade de apresentar neste livro todo o material examinado, mas isso nem sequer é necessário. As categorias resultantes podem ser ilustradas apenas por exemplos escolhidos. No que diz respeito à exposição, o método a seguir será semelhante aos que foram adotados por outrem, mas no que se refere à essência da pesquisa ele é completamente diferente. São os exemplos que mostram quais fatos e quais categorias de fatos levam a uma determinada conclusão.

A abstração não é o único defeito das teorias existentes. Há outras falhas que é preciso esclarecer para que possam ser evitadas.

Uma delas consiste no fato de que os princípios básicos tomados como verdadeiros pelos autores precedentes continuam sendo aceitos como verdadeiros sem serem submetidos a nenhuma verificação. Um desses princípios é a justaposição de cômico, trágico e sublime, sendo que as conclusões obtidas a partir do estudo do trágico ou do sublime são aplicadas inversamente ao cômico, como que com sinal trocado.

Para Aristóteles era natural, ao tratar da definição da essência da comédia, partir da tragédia como seu oposto, pois, na prática e na consciência dos antigos gregos, justamente a tragédia tinha um significado prioritário. Quando, porém, esta contraposição continua a ser levada adiante nas estéticas dos séculos XIX-XX, ela se revela morta e abstrata. Para a estética do idealismo romântico era natural fundamentar qualquer teoria estética no sublime e no belo e opor-lhe o cômico como algo baixo e contrário ao sublime. Contra essa interpretação já se insurgira Belínski, que, conforme vimos, tivera ocasião de mostrar, com o exemplo de Gógol, a grande importância que justamente o cômico pode vir a ter na arte e na vida social. Porém, essa intuição de Belínski não foi retomada por outros; continuou-se a acreditar no fato de que o cômico se opõe ao elevado e ao trágico como um princípio sem necessidade de demonstração. Dúvidas quanto à verdade desta contraposição já haviam sido expressas pela estética positivista alemã do século XIX. Assim, Volkelt escrevia: "O cômico é examinado no âmbito da estética, segundo um ponto de vista completamente diferente daquele do trágico"; "O cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico, embora não possa ser inserido na mesma série de fenômenos aos quais pertence também o trágico [...] Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico, o sério" (55, 341, 343)[*]. Ele diz o mesmo do sublime. Esta idéia, que outros também expressaram, é sem dúvida correta e profícua. O cômico deve ser estudado, antes de mais nada, *por si e enquanto tal*. Em que, de fato, as divertidas novelas de Boccaccio, ou *A carruagem* de Gógol, ou *Sobrenome cavalar*[1] de Tchékhov são o contrário do trágico? Elas simplesmente nada têm a ver com o trágico, estão fora de seu domínio. E mais ainda: há casos de obras que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo

---

[*] Aqui e adiante o primeiro número entre parênteses corresponde à obra citada na bibliografia final, o algarismo romano, quando houver, indica o volume da obra em questão, e os últimos números, as páginas.

[1] Há tradução brasileira de Tatiana Belinky em *Contos da velha Rússia*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966. p. 117-22.

modo como são elaboradas, são trágicas por seu conteúdo. Um exemplo disso são o *Diário de um louco*[2] ou *O capote*[3] de Gógol.

A contraposição do cômico ao trágico e ao sublime não revela a natureza da comicidade em sua especificidade, sendo que é este justamente o nosso objetivo. Tentaremos dar uma definição da comicidade sem nos preocuparmos com o trágico ou com o sublime, mas procurando compreender e definir o cômico enquanto tal. Nos casos em que, por uma razão ou outra, o cômico tiver relação com o trágico, isso será levado em consideração, mas não será este o nosso ponto de partida.

A falta de conceituação da *especificidade* do cômico constitui o outro defeito, por assim dizer *quase constante* da maioria dos tratados. Diz-se, por exemplo, que são cômicos os defeitos das pessoas. Claro está, contudo, que esses defeitos podem ser ou não ser absolutamente cômicos. Deve ainda ser estabelecido em que condições e em que casos quais defeitos serão ou não ridículos. A exigência pode ser generalizada, dizendo-se: diante de qualquer fato ou caso que suscite o riso, o pesquisador deve, a cada vez, colocar-se a questão do caráter específico ou não específico do fenômeno em exame, e de suas causas. Em alguns casos esse problema foi colocado também no passado, mas não na grande maioria das vezes. Já foi referido anteriormente o exemplo de definições do cômico que se demonstraram demasiado amplas: elas abarcam também fenômenos que nada têm a ver com o cômico. Filósofos dos mais importantes incorreram nesse erro. Assim, por exemplo, Schopenhauer afirmava que o riso surge quando, de repente, descobrimos que os objetos reais do mundo à nossa volta não correspondem aos conceitos e às representações que deles fazemos. Ele tinha em mente, é claro, casos em que esta falta de correspondência provocava realmente o riso. Deixa de dizer, porém, que nem sempre essa falta de correspondência é cômica: quando, por exemplo, um cientista realiza uma descoberta que muda completamente a idéia que tem de seu objeto de estudos, quando ele se dá conta do erro em que incorrera até então, a descoberta desse equívoco (a "falta de correspondência entre o mundo à nossa volta e os conceitos que temos dele") localiza-se *fora* do domínio do cômico. Não recorreremos a outros exemplos. Disso decorre para nós um postulado metodológico: *em*

---

[2] Tradução brasileira (indireta) em *Contos russos*. São Paulo, Edigraf, s.d. p. 31-52. (Col. Primores do Conto Universal, IX).

[3] Há tradução brasileira (indireta) de Vinícius de Moraes em *O livro de bolso dos contos russos*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d. p. 56-80.

cada caso isolado é preciso estabelecer a especificidade do cômico, é preciso verificar em que grau e em que condições um mesmo fenômeno possui, sempre ou não, os traços da comicidade.

Há outros defeitos ainda contra os quais é preciso se precaver, para não repeti-los. Analisando os trabalhos sobre estética, é possível verificar que eles são perpassados pela idéia de que o cômico se baseia na contradição entre forma e conteúdo. O problema da forma e do conteúdo também deve ser colocado, mas isso só pode ser resolvido *depois* do estudo de fato do material e *não antes*. Uma vez analisado o material, será necessário voltar a este problema e encontrar uma saída para aquela confusão tão característica das estéticas de nossos dias. Somente à luz de materiais concretos e não com base em construções apriorísticas será possível decidir se realmente existe algum tipo de contradição na base do cômico. E, caso se descubra que assim é, se deverá então estabelecer se essa contradição que existe se dá entre forma e conteúdo ou em outra coisa qualquer.

Até agora falamos principalmente de um único problema, ou seja, da definição da essência da comicidade. Pois bem, este problema é fundamental, mas não é de modo algum o único. Há muitos outros problemas ligados à questão do riso e da comicidade. Por enquanto, começaremos por destacar e analisar um deles, porque nos parece indispensável verificar a própria metodologia antes de nos aprofundarmos no exame do material.

Trata-se da teoria, ainda não abordada aqui mas muito importante, *dos dois aspectos diversos e opostos da comicidade.*

Muitas estéticas burguesas afirmam que existem dois aspectos de comicidade: a comicidade de ordem superior e a de ordem inferior.

Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc. A escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal etc., expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo. Tal atitude depreciativa manifesta-se muito claramente em filósofos idealistas como Schopenhauer, Hegel, Vischer e outros.

Aqui não se trata ainda da teoria dos dois aspectos do cômico: trata-se tão-somente de uma atitude negativa para com a comicidade em geral, enquanto tal. A teoria dos dois aspectos do cômico

— alto e baixo — surge no século XIX. Nas poéticas daquele século afirma-se com freqüência que nem todo o âmbito do cômico representa obrigatoriamente algo de baixo, mas que é como se ele tivesse dois aspectos: um deles relacionado com o domínio da estética, entendida como a ciência do belo, e o outro, que fica fora do domínio da estética e do belo e se apresenta como algo de muito baixo.

Definições teóricas daquilo que se entende por "cômico baixo" não costuma haver, mas quando existem são muito insatisfatórias. Um dos defensores dessa teoria foi Kirchmann. Ele divide todo o domínio do cômico em "cômico-fino" e "cômico-grosseiro". A comicidade, segundo sua teoria, tem sempre como causa alguma ação insensata ou absurda. "Se o absurdo comparece em grau elevado [...] então o cômico é grosseiro, se o absurdo for menos explícito [...] então o cômico é fino" (50, II, 46-7).

O caráter ilógico e a inconsistência de tal definição são mais do que patentes. Em lugar de distinções precisas é dada uma gradação indefinida.

Mais freqüentemente a natureza da comicidade "grosseira" não é nem sequer definida. Em lugar da definição são dados tão-somente exemplos. Assim, Volkelt reconduz a esse conceito tudo o que está ligado ao corpo humano e às suas tendências naturais. "A gula, a bebedeira, o suor, a expectoração, a eructação [...] tudo aquilo que se refere à expulsão da urina e das fezes" etc. Ele não reflete sobre em que casos tudo isso é cômico ou não. Tal comicidade — pensa Volkelt — é setor preferencial da literatura popular, embora se encontre também em outros escritores. Shakespeare, por exemplo, é muito rico neste tipo de comicidade: "De uma maneira geral, Shakespeare, mais do que qualquer outro poeta, reúne uma dissolução animalesca a uma licenciosidade repleta de humor" (55, I, 409-10). Do outro lado estão as comédias finas requintadas, rebuscadas. Como exemplo de comédias do tipo ele se refere à peça de Scribe, *Um copo de água*, onde se entusiasma pelo diálogo refinado e espirituoso entre o duque Bolingbroke e a duquesa de Marlborough. Uma comicidade desse tipo não suscita um riso vulgar, mas um sorriso sutil.

Outros teóricos estabelecem as formas do "cômico-baixo" e remetem a este aspecto da comicidade todos os tipos de farsa, de palhaçada, de espetáculo circense etc. Em seu livro de contos humorísticos, Leacock escreve: "Não se trata de um riso paroxístico provocado pelas caretas de um palhaço salpicado de farinha ou sujo de fuligem que se apresenta no palco de um miserável teatro de variedades, mas de um humorismo realmente grande, que ilumina e eleva nossa literatura, no melhor dos casos uma vez, ou no máximo duas vezes a cada século". Aos tipos de comicidade "vulgar", "baixa" ou "exterior" atribuem-se, na maioria dos casos, elementos burlescos como narizes vermelhos, barrigas grandes, contorções verbais, brigas e pelejas, vigarices etc.

Será que podemos nos ater a essa teoria, podemos começar por aí para organizar e estudar nosso material? Não partiremos dessa teoria, pois teríamos que descartar como "cômico-baixo" uma parte significativa do patrimônio de nossos clássicos. Se examinarmos com atenção as comédias clássicas reconhecidas como "elevadas", verificaremos facilmente que os elementos de farsa permeiam todas. As comédias de Aristófanes têm um forte conteúdo político, mas é preciso, ao nosso ver, remetê-las ao domínio da comicidade "baixa", "vulgar", ou como se costuma dizer às vezes, "exterior". Para sermos rigorosos, porém, será necessário colocar nessa mesma categoria também Molière, Gógol e, afinal, todos os clássicos. Quando ao beijar a mão de Maria Antónovna, Bóbtchinski e Dóbtchinski[4] batem a cabeça de um na do outro, de que tipo de comicidade se trata, alta ou baixa? Examinando-se o caso com cuidado, ver-se-á que a obra de Gógol encontra-se toda ela impregnada de comicidade "baixa" ou "vulgar". Os contemporâneos de Gógol, por sinal, acusavam-no justamente de ser trivial, não compreendendo a importância de seu humor. Esse gênero de acusações pode ser encontrado também mais recentemente. Houve estudiosos e historiadores da literatura que se escandalizavam com as vulgaridades de Gógol. Entre esses, I. Mandelstam, que escreveu um volumoso ensaio sobre o estilo gogoliano. Ele acha, por exemplo, que as qualidades artísticas de *O casamento* teriam ganho muito se Gógol tivesse tirado as seguintes expressões, que ele refere textualmente: "Mas, você não tem uma gota de juízo? Por acaso endoidou? Diga-me, por favor, se você não é um porco depois de tudo isso?"

"Essas palavras", escreve Mandelstam, "são dirigidas a um público de espetáculos de feira". Gógol, segundo o professor, deveria ter expurgado suas obras de "semelhantes excessos" (26, 53). Ao bem-educado professor incomoda também a sortida quantidade de xingamentos encontrados em Gógol.

---

[4] Personagens de *O inspetor geral*, de N. Gógol. Há tradução brasileira (indireta) de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri publicada pela Ed. Brasiliense (São Paulo, 1966) e depois pela Abril Cultural (São Paulo, 1976. Col. Teatro Vivo).

Isso porém não é tudo. Na teoria dos dois aspectos da comicidade, a "fina" e a "vulgar", entra também uma diferenciação social. O aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e de origem. O segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão. E. Beyer escreve: "O cômico-baixo é adequado ao teatro popular (*Volksstücke*), onde os conceitos de decência, de decoro e de comportamento civilizado possuem limites mais amplos" (42, I, 106). Referindo-se à demasiado ampla difusão do "cômico-baixo" ele escreve que "isso é sabido por todos aqueles que conhecem a literatura popular" e reporta-se aos livros populares alemães, ao teatro popular de marionetes, a alguns contos maravilhosos etc. (42, I, 409).

Afirmações desse tipo não são raras nas estéticas alemãs e isso é sintomático. O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos *clowns* e os palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso. Púchkin, por exemplo, comporta-se de modo completamente diferente a esse respeito. "O drama surgiu na praça e tornou-se um divertimento popular" — dizia, sem o menor desprezo por esse divertimento de rua. O caráter particular do humorismo popular foi notado também por Tchernichévski, sem a menor atitude depreciativa, porém:

> O verdadeiro reino da farsa — diz ele — é o divertimento, por exemplo, nessas representações de feira. Mas os grandes escritores não desprezam a farsa: em Rabelais ela domina absoluta e em Cervantes nós a encontramos com extrema freqüência (34, II, 187).

Ninguém poderá negar a existência de brincadeiras de mau gosto, de farsas triviais, de anedotas equívocas, de variedades vazias e de burlas idiotas. Mas a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária. Mal nos aprofundamos na análise do material, logo verificamos a absoluta impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado. Durante nosso estudo não levaremos em consideração essa teoria, sendo que, após o exame dos fatos, no entanto, será indispensável entrar no mérito da questão do valor artístico e moral ou, ao contrário, do caráter nocivo de algumas formas de comicidade. Esse problema é extremamente atual e exige uma solução articulada e fundamentada. Do ponto de vista metodológico, para nós é necessário procurar resolver esse problema também, como outros importantes, após o exame dos fatos.

Uma das questões mais difíceis e controversas da estética é justamente a do caráter estético ou extra-estético da comicidade. Esse problema aparece freqüentemente ligado ao das formas "baixas", "primárias" ou "exteriores" da comicidade e ao das formas "de ordem mais elevada". As assim chamadas formas "exteriores" ou "baixas" de comicidade não são habitualmente consideradas como pertencentes ao domínio da estética. Trata-se, por assim dizer, de uma categoria extra-estética. A falsidade de tal teoria torna-se logo evidente se lembrarmos Aristófanes ou os trechos dos clássicos que têm caráter de farsa. Categoria extra-estética é considerado também qualquer tipo de riso que não se origine de obras de arte. Isto talvez até pode ser verdadeiro. Porém, conforme já tivemos ocasião de dizer, qualquer estética que se afaste da vida terá inevitavelmente um caráter abstrato e inadequado aos fins de um verdadeiro conhecimento.

Em muitos casos, para diferenciar a categoria estética ("superior") da categoria cômica e extra-estética ("inferior"), cria-se uma terminologia diversa. No primeiro caso fala-se de "cômico" e no segundo de "ridículo". Nós não faremos esta distinção; são os fatos, na verdade, que devem nos mostrar se esta divisão é legítima ou não. Nós reunimos sob a única denominação e conceito de "comicidade" tanto o "cômico" quanto o "ridículo"[5]. Ambos os termos, por enquanto, significarão a mesma coisa. Isso não quer dizer que a comicidade seja algo completamente não diferençado. (Diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso e nisso, principalmente, será concentrada nossa atenção.)

---

[5] A tradução dos termos russos orientou-se no seguinte sentido: *komism* foi sempre traduzido por "comicidade"; *komítcheskoe* por "cômico" (adj. ou subst.) e *smechnoe* por "engraçado", "ridículo" ou "risível" e, como pede o autor, às vezes por "cômico", conforme exigência do contexto. A acepção do termo "ridículo" não é necessariamente pejorativa: significa apenas "que suscita o riso".

O RISO DE ZOMBARIA

2

Os diferentes aspectos do riso e o riso de zombaria

problematização

Foram apresentadas no capítulo precedente as classificações propostas pela maior parte das estéticas e poéticas. Para nós é inaceitável que ainda seja necessário buscar novos e outros caminhos de sistematização. Partimos do fato de que o cômico e o riso não são *algo de abstrato*. O homem ri. Não é possível estudar o problema da comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico. Por isso começamos por colocar o problema dos diferentes tipos de riso. Pode-se perguntar: certas formas de comicidade não estariam ligadas a certos aspectos do riso? Por isso é preciso ver e decidir quantos aspectos do riso podem ser estabelecidos de um modo geral, e quais deles são mais importantes que outros para os nossos objetivos.

Esta questão já foi colocada na bibliografia à nossa disposição. A tentativa mais completa e interessante de enumeração dos diferentes aspectos do riso foi realizada não por filósofos ou psicólogos, mas pelo teórico e historiador soviético da comédia cinematográfica R. Iurêniev, que escreve:

conceito

> O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado

> e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (41, 8).

Esta lista é interessante por sua riqueza, seu colorido e sua vitalidade. Ela não foi obtida a partir de elucubrações abstratas, mas de uma observação efetiva. O autor desenvolve em seguida suas observações e mostra que certos aspectos do riso ligam-se a diferentes atitudes do ser humano, e como elas constituem um dos principais objetos das comédias. Gostaríamos, principalmente, de sublinhar que, em seu estudo consagrado ao filme cômico soviético, o autor inicia exatamente com perguntas sobre os aspectos do riso. Esta questão revelou-se muito importante para ele. Ela é importante também para os nossos objetivos. Para Iurêniev, a questão dos aspectos do riso é importante porque vários deles são característicos dos diferentes aspectos das tramas das comédias. Para nós, é outra coisa que importa. Devemos resolver a questão de saber se determinados aspectos do riso estão ligados a determinados aspectos do cômico ou não.

A lista de Iurêniev é bastante detalhada mas não é completa. Falta em sua catalogação aquele aspecto do riso que, de acordo com os resultados de nossa pesquisa, surge como importantíssimo para a compreensão das obras literárias, isto é, o *riso de zombaria*. Para dizer a verdade, este tipo de riso é considerado mais tarde, mas não aparece na lista. Desenvolvendo a idéia de que os diferentes aspectos de riso correspondem aos diferentes tipos de relações humanas, o autor escreve: "As relações recíprocas entre as pessoas que surgem durante o riso, ligadas ao riso, são diferentes: as pessoas zombam, ridicularizam, desfazem [...]" Desse modo, a zombaria é colocada em primeiro lugar e essa observação é para nós muito valiosa.

Já Lessing, em *Dramaturgia de Hamburgo*, havia dito: "Rir e zombar são coisas bem diferentes". Nós começaremos pelo estudo da *derrisão*[1]. Não completaremos nem classificaremos o elenco de Iurêniev. Entre todos os possíveis aspectos do riso nós escolheremos apenas um, para começar, e este será o riso de zombaria. Justamente este e, conforme foi visto, apenas este aspecto do riso está permanentemente ligado à esfera do cômico. Basta notar, por exemplo, que todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida.

Se observarmos o quadro de Repin que representa os cossacos de Zaporójie escrevendo uma carta ao sultão turco, veremos como é grande a variedade de nuanças de riso expressa pelo pintor — desde a risada ruidosa e fragorosa até o esgar maldoso e o sorriso sutil que mal se percebe. Porém, é fácil compreender que todos os cossacos representados por Repin riem um único tipo de riso, precisamente o riso escarnecedor de zombaria.

A focalização deste primeiro e para nós importantíssimo tipo de riso leva-nos à exigência de um estudo ulterior e mais detalhado. De acordo com que princípio estabelecer subcategorias? O material demonstra que o método mais funcional é o de ordenar o próprio material de acordo com as causas que suscitam o riso. Falando mais simplesmente, é preciso estabelecer *do que*, em essência, riem as pessoas e o que exatamente é ridículo para elas. Em poucas palavras, podemos sistematizar o material conforme o objeto da derrisão.

Aqui veremos que é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado. Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso.

Na arte temos exatamente o mesmo: nas obras humorísticas de qualquer gênero o homem nos é mostrado naqueles aspectos que são objeto de zombaria também na vida. Às vezes é bastante simples mostrar o ser humano tal qual ele é, representá-lo ou apresentá-lo; mas isto nem sempre é o bastante. É preciso descobrir o que é engraçado e para isso existem alguns procedimentos determinados que devem ser estudados. Esses procedimentos são os mesmos na vida e na arte. Às vezes é o próprio indivíduo que revela involuntariamente os lados cômicos de sua natureza, de suas ações; outras, ao contrário, quem o faz propositalmente é quem zomba. Aquele que zomba comporta-se da mesma maneira tanto na vida como na arte. Existem procedimentos especiais para mostrar o que é ridículo na aparência, nas idéias ou nas atitudes de um indivíduo. Classificar em função dos objetos de escárnio é ao mesmo tempo classificar em função dos procedimentos artísticos com os quais se suscita o riso. A figura do homem, suas idéias, suas aspirações são ridicularizadas de modos diferentes. Existem, além disso, meios comuns para diferentes objetos de derrisão como, por exemplo, a paródia. Os meios de derrisão dividem-se assim em mais específicos e mais gerais. A possibilidade e a necessidade de uma classificação desse tipo já foram reconhecidas pelos cientistas soviéticos, embora elas ainda não tenham sido realmente empreendidas.

---

[1] Na tradução, "derrisão", "ridicularização", "escárnio" ou "riso de zombaria" serão utilizados como sinônimos do termo russo *osmiéivanie*.

> São muito evidentes — escreve Iu. Bóriev — a legitimidade e a necessidade de se classificarem os recursos artísticos da elaboração das comédias a partir do material oferecido pela vida (12, 317).

3

Quem ri e quem não ri

O riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri — ou seja, do homem. Os pensadores dos séculos XIX e XX, via de regra, estudavam um aspecto do problema ou o outro. O objeto cômico era estudado nas obras de estética, o sujeito que ri, nas de psicologia. Entretanto, a comicidade não se define nem com um nem com outro isoladamente, mas com a ação de dados objetivos no homem. Escreveu-se mais de uma vez nos tratados de estética sobre a importância do fator psicológico. "É impossível compreender a essência do cômico sem examinar a psicologia do sentido cômico, do sentido do humor", afirma M. Kagan (22, I, 4). O mesmo declara N. Hartmann: "A comicidade no sentido estritamente estético não pode existir sem o humor do sujeito" (16, 607).

O surgimento do riso constitui um processo em que devem ser estudadas todas as condições e as causas que o provocam. Segundo Bergson, o riso ocorre quase com a precisão de uma lei da natureza: ele acontece sempre que há uma causa para isso. O erro de tal afirmação é bem evidente: pode-se dar a causa do riso, porém é possível existirem pessoas que não riem e que é impossível fazer rir. A dificuldade está no fato de que o nexo entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri.

A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal. Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas. "Contar a história do riso seria extremamente interessante", escrevia A. I. Hertzen. Mas não é esta a nossa tarefa. Nós nos limitaremos, como já foi dito, a materiais dos séculos XIX e XX.

Assumindo o problema da diferenciação histórica e dedicando-nos apenas aos séculos XIX e XX, não podemos deixar de falar da existência de diversidades nacionais historicamente determinadas. Pode-se dizer que o riso francês distingue-se pelo refinamento e pelo espírito (Anatole France), o alemão, por um certo peso (as comédias de Hauptmann), o inglês, pela zombaria ora bonachona ora cáustica (Dickens, Bernard Shaw), o russo, pelo amargor e o sarcasmo (Griboiédov, Gógol, Saltikóv-Schedrin). De resto, essas observações não têm importância científica, embora estudos desse tipo não sejam desprovidos de interesse.

É evidente que no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo.

No âmbito dos limites citados, é imprescindível considerar, principalmente, as diferenciações de caráter individual.

Todos, provavelmente, puderam observar que há pessoas ou grupos de pessoas propensas ao riso e outras que não o são. Vamos nos limitar a alguns exemplos indicativos.

São propensos ao riso os jovens e menos propensos os velhos, embora, é preciso dizer, jovens macambúzios e velhotes e velhotas alegres não constituam absolutamente uma raridade. As mocinhas adolescentes, quando juntas, riem muito e se divertem por motivos, ao que parece, insignificantes.

Humoristas natos, pessoas dotadas de espírito e propensas ao riso existem em todas as classes sociais. Não só eles próprios sabem rir, mas também divertir os outros. Eis como os irmãos Sokolov descrevem Vassíli Vassílievitch Bogdanov, estaroste paroquial de uma aldeia da região de Bielozersk: "Homem pequeno, arruivado, passado dos trinta, um tanto tolo de aspecto, mas que esconde sob essa aparência uma grande presença de espírito e picardia. Vive dando piscadelas e zombando". Ele conhecia bem a vida e os segredos do clero rural e o demonstrava nas histórias que contava, de modo que os ouvintes entendiam por si as alusões implícitas. "Além disso, Vassíli Vassílievitch não deixava escapar a oportunidade de aludir até mesmo aos presentes, o que provocava uma hilaridade especial dos ouvintes" (32, 78). É um certo tipo muito difundido de contador de histórias — galhofeiro e engraçado.

Na Moscou de meados do século passado, era muito famoso o artista, escritor e narrador Ivan Fiódorovitch Gorbunóv, que a qualquer hora podia improvisar pequenas cenas da vida moscovita de tal modo que os presentes morriam de rir, deleitando-se com a precisão de suas observações e com a fidelidade de suas imitações.

Alguns artistas tinham um talento especial para a comicidade. Bastava K. Varlamov abrir a porta e entrar em cena que o público já ria alegremente, sem que ele precisasse abrir a boca. O mesmo acontecia com o artista do povo da URSS, Igor Ilinski.

A presença de uma veia humorística é um dos sinais de talento natural. Pelas reminiscências de Górki sobre Tolstói sabemos como riam juntos Tolstói, Górki e Tchékhov. Quando chegou a Nice em visita a Tchékhov o professor Maksim Kovaliévski, eles, sentados à mesa de um restaurante, riam tanto que atraíam para si a atenção de todos os presentes.

O que demonstram os exemplos citados? Eles ilustram a observação de que há pessoas nas quais a comicidade inerente à vida estimula infalivelmente uma reação de riso. A capacidade para essa reação é no conjunto um fenômeno de ordem positiva; é uma manifestação de amor à vida e de alegria de viver. Porém, existem pessoas que não são propensas ao riso. As causas disso podem ser várias. Se o riso é um dos sinais do talento próprio do homem, se as pessoas dotadas e geralmente normais são capazes de rir, a incapacidade de rir, às vezes, pode ser explicada como sinal de obtusidade e de insensibilidade. As pessoas incapazes de rir são deficientes sob todos os aspectos. Será que podem rir a personagem tchekhoviana Prichibéiev, ou o homem no estojo, Bielikov, ou o coronel Skalozub? Eles são ridículos, nós rimos deles, mas, se os imaginarmos vivos, é claro que essas pessoas são incapazes de rir. Ao que parece, há algumas profissões que privam pessoas medíocres da capacidade de rir. Em particular, profissões que investem o homem de alguma parcela de poder. Pertencem a essa categoria os funcionários e pedagogos à antiga. "No arquivo da cidade conservou-se até agora o retrato de Ugrium-Burtcheiev. É um homem de estatura mediana, de rosto lenhoso que evidentemente nunca foi iluminado por um sorriso" — assim Saltikóv-Schedrin pinta um dos governadores em suas *Histórias de uma cidade*. Porém, Ugrium-Burtcheiev não é um caráter único, mas um tipo. "São criaturas hermeticamente fechadas por todos os lados" — assim Saltikóv-Schedrin define semelhantes pessoas. Infelizmente, "aguelastes" como esses (isto é, pessoas incapazes de rir) são encontrados com freqüência no mundo dos pedagogos. O fato pode ser totalmente explicado pela dificuldade da profissão, pela contínua tensão nervosa etc., mas a causa não reside apenas nisso, e sim numa organização psíquica específica que no trabalho do pedagogo se manifesta de modo particularmente claro. Não foi à toa que Tchékhov para o seu homem no estojo escolheu um pedagogo. No ensaio *O pedante*, Belínski escreve: "Sim, quero fazer necessariamente do meu pedante um professor de letras". Aos professores incapazes de compreender e de partilhar o riso sadio das crianças, àqueles que não entendem as brincadeiras, que nunca sabem sorrir e dar uma risada, seria recomendável mudar de profissão.

A incapacidade de rir pode ser sinal não apenas de obtusidade, mas também de devassidão. Recorde-se aqui *Mozart e Salieri* de Púchkin.

Mozart
Toque algo de Mozart para nós!
O velho toca uma ária de Don Giovanni; Mozart dá uma gargalhada.
Salieri
E você ainda ri?
Mozart
Ah, Salieri!
E você, não ri?
Salieri
Não.
Não rio quando um pintor imprestável
Borra a madona de Rafael,
Não rio quando um bufão miserável
Difama Alighieri com uma paródia.
Saia, velho!
Mozart
Espere: tome.
Beba à minha saúde.
O velho sai.

O Mozart de Púchkin, genial e cheio de jovialidade, é capaz de ser alegre e de rir; ele pode até mesmo achar divertida a paródia de uma obra sua. Já o invejoso, frio e egoísta assassino Salieri é incapaz de rir justamente por causa da profunda devassidão de seu

ser, assim como pelo mesmo motivo não é dado à arte, como lhe diz Mozart: "Gênio e crime — duas coisas incompatíveis".

Porém, a incapacidade de rir pode ser determinada também por causas diferentes, aliás completamente opostas.

Há uma categoria de pessoas profundas e sérias que não riem, não por insensibilidade interior, mas, ao contrário, pela natureza elevada de seu espírito ou de seus pensamentos. Em suas reminiscências sobre o pintor A. I. Ivanov, Turguêniev conta o seguinte: "A literatura e a política não o interessavam: ele se ocupava de questões relativas à arte, à moral, à filosofia. Uma vez alguém lhe trouxe um caderninho de caricaturas de sucesso; Ivanov examinou-as demoradamente, e, de repente, levantando a cabeça, disse: 'Cristo nunca riu'. Nessa época, Ivanov estava terminando seu quadro *A aparição de Cristo ao povo*". Turguêniev não diz a quem eram dedicadas as caricaturas. Mas, de qualquer modo, elas contradiziam todo aquele mundo de profunda moralidade, de estado de espírito elevado que cercava Ivanov. O âmbito da religião e o do riso excluem-se reciprocamente. Da antiga literatura russa escrita o elemento do riso e do cômico está totalmente ausente. O riso na igreja durante o serviço religioso seria considerado sacrilégio. Entretanto, deve-se fazer a ressalva de que o riso e a alegria não são incompatíveis com todas as religiões; essa incompatibilidade é característica da ascética religião cristã, mas não daquelas da Antiguidade, com suas saturnais e ritos dionisíacos. Independentemente da igreja, o povo celebrava suas velhas e alegres festas de origem pagã — as festas natalinas, a *Máslienitsa*[1], a noite de São João e outras. Vagavam pelo país bandos de alegres *skomorókhi*[2], o povo contava histórias libertinas e cantava canções sacrílegas. Se é impossível imaginar Cristo rindo, é muito fácil, ao contrário, imaginar o diabo rindo. Assim Goethe representou Mefistófeles. O riso dele é cínico, mas possui um profundo caráter filosófico, e a figura de Mefistófeles proporciona ao leitor um enorme prazer e um deleite estético.

Prosseguindo as observações sobre as pessoas que não riem ou não são dadas ao riso, é fácil notar que não rirão aquelas totalmente envolvidas por alguma paixão ou arroubo, ou imersas em reflexões complexas e profundas. Por que é assim, deveremos explicar, e é possível fazê-lo. Está claro também que o riso é incompatível com uma grande e autêntica dor. Do mesmo modo, o riso torna-se impossível quando percebemos no próximo um sofrimento verdadeiro. E se apesar disso alguém ri, sentimos indignação, esse riso atestaria a monstruosidade moral de quem ri.

---

[1] Período de festas que precedem a Quaresma e a Páscoa ortodoxas e que corresponderiam ao Carnaval.

[2] Na Rússia antiga, músicos-cantores, comediantes ambulantes.

Essas observações preliminares não resolvem os problemas da psicologia do riso, mas apenas servem para colocá-los. A solução poderá ser dada quando se estudar a causa que estimula o riso e se examinarem os processos psicológicos que constituem sua essência.

4

O cômico na natureza

Começaremos nossa pesquisa examinando tudo aquilo que nunca pode ser objeto de riso. Isso nos ajudará logo a estabelecer o que não pode ter qualquer conotação de comicidade. É fácil perceber que, no geral, a natureza que nos cerca não pode ser ridícula. Não existem florestas, campos, montanhas, mares ou flores, ervas, gramíneas etc. que sejam ridículos.

Isso já foi observado faz tempo e é pouco provável que desperte dúvidas. Bergson escreve: "Uma paisagem pode ser bela, atraente, majestosa, sem graça ou abominável; mas nunca será risível". E atribui a si próprio esta descoberta: "Admiro-me de como um fato tão importante em toda a sua simplicidade jamais tenha chamado a atenção dos pensadores" (9, 7). Entretanto, este pensamento tinha sido expresso repetidas vezes. Quase cinqüenta anos antes de Bergson, Tchernichévski[1], por exemplo, já o expressara: "Na natureza inorgânica e vegetal não há lugar para o cômico".

Devemos atentar para o fato de que Tchernichévski não fala da natureza em geral, mas apenas da natureza inorgânica e vegetal; ele não fala do reino animal. Diferentemente dos objetos e dos fenômenos de natureza inorgânica e vegetal, o animal pode ser ridículo. Tchernichévski explica isso com o fato de que os animais podem ser parecidos com os homens. "Nós rimos dos animais", diz ele, "porque eles nos lembram os homens e seus movimentos". Isso, sem dúvida, é verdade. O mais ridículo de todos os animais é o macaco: ele, mais do que todos, lembra o homem. Extremamente ridículos por sua aparência e jeito de andar são, por exemplo, os pingüins. Não foi à toa que Anatole France intitulou um de seus romances satíricos de *A ilha dos pingüins*. Outros animais são risíveis porque nos lembram quando não a forma, a expressão dos rostos humanos. Os olhos saltados de uma rã, a testa franzida de rugas de um filhote de cachorro, as orelhas salientes e os dentes arreganhados do morcego fazem-nos sorrir. Para alguns animais a semelhança com o homem pode ser reforçada por meio de adestramento. Os cachorros que dançam sempre encantam as crianças. A comicidade dos animais é reforçada se os vestirmos com roupas humanas: calças, saiotes ou chapéus. O urso na floresta, procurando seu alimento, não é de per si ridículo. Mas um urso que é conduzido pelas aldeias e que imita os meninos roubando ervilhas, ou as moças se empoando e passando batom, provoca o riso. O humor de obras como o romance de E. T. A. Hoffmann, *A filosofia cotidiana do gato Murr*, baseia-se no fato de que o escritor-artista através dos hábitos do animal via o homem. Em todos os casos apresentados, a semelhança entre o homem e o animal é bem imediata e direta. Mas o pensamento expresso por Tchernichévski mantém a sua validade também nos casos em que a semelhança é remota e indireta. Por que são ridículas as girafas? À primeira vista não se parecem com as pessoas. Porém, o aspecto de pau-de-virar-tripa, o pescoço comprido e estreito são possíveis também no homem. Essas características lembram-nos vagamente o homem, e isso já basta para despertar nosso senso de ridículo. Difícil dizer por que é ridículo, por exemplo, um gatinho que caminha lentamente para seu alvo, com o rabo espetado para cima. Mas também aqui se esconde algo de humano, que nós não conseguimos definir de imediato.

---

[1] Nikolai Gavrílovitch Tchernichévski (1828-1889). Escritor populista russo, colaborador da revista *O Contemporâneo*, famoso por seu romance *Que fazer?*, escrito na prisão (1863).

Exige algum reparo a afirmação de Tchernichévski de que o reino vegetal não pode suscitar o riso. No conjunto isso é verdade. Mas, se arrancarmos um rábano e ele repentinamente nos lembrar com seu perfil um rosto humano, surge então a possibilidade de rir. Tais exceções não desmentem, mas confirmam a exatidão da teoria.

Por enquanto, de tudo o que foi dito, é possível tirar a conclusão preliminar de que o cômico sempre, direta ou indiretamente, está ligado ao homem. A natureza inorgânica não pode ser ridícula porque não tem nada em comum com o homem.

Aqui torna-se necessário colocar uma questão: em que consiste a diferença específica entre a natureza inorgânica e o homem? Pode-se dar uma resposta exata: o homem se distingue da natureza inorgânica pela presença nele de um princípio espiritual, entendendo com este termo o intelecto, a vontade e as emoções. Assim, através de um caminho puramente lógico, chegamos à hipótese de que o cômico está sempre ligado de algum modo justamente com a esfera espiritual da vida do homem. À primeira vista isto pode parecer duvidoso. De fato, o homem freqüentemente é ridículo por seu aspecto exterior (a calvície etc.). No entanto, os fatos demonstram que isto não é realmente assim.

As observações apresentadas permitem introduzir um reparo nas observações a respeito da comicidade dos animais. A comicidade no âmbito da vida intelectual é possível apenas para o homem, mas a comicidade nas manifestações de vida emocional e volitiva é possível também no mundo dos animais. Desse modo, se de repente um cão enorme e forte se põe a fugir de um gato pequeno e valente, que se volta contra ele por estar sendo perseguido, isto provoca o riso porque lembra uma situação possível também entre os homens.

Isso demonstra, entre outras coisas, que a afirmação de certos filósofos de que os animais seriam ridículos por seu automatismo é nitidamente incorreta. Afirmações como esta constituem a transferência da teoria de Bergson para o mundo dos animais.

Que a comicidade se ligue necessariamente à vida espiritual do homem, serve-nos por enquanto de hipótese preliminar.

Daí, surge a questão: será que as coisas podem ser ridículas? À primeira vista, ao que parece, as coisas não podem absolutamente ser ridículas. Alguns pensadores também fizeram essa observação. Desse modo, Kirchmann, por exemplo, acha que na base do cômico existe sempre uma ação absurda qualquer. Mas, como as coisas não podem praticar ações, é impossível que sejam ridículas. Ele escreve: "Uma vez que o cômico só pode se desenvolver a partir de ações absurdas, torna-se evidente que as coisas inanimadas não podem ser ridículas". Para que uma coisa se torne ridícula, segundo Kirchmann, o homem, com o auxílio da fantasia, deve transformá-la em criatura viva. "As coisas inanimadas só podem provocar o riso quando a fantasia lhes dá vida e personalidade" (50, II, 44). É fácil convencer-se de que isso não é verdade. Uma coisa pode se revelar ridícula no caso de ter sido feita pelo homem, e se o homem que a fez, involuntariamente, refletiu nela algum defeito de sua própria natureza: um móvel absurdo, chapéus ou roupas insólitos podem suscitar o riso. Isso ocorre porque nela fica gravado o gosto de seu criador, o qual não coincide com o nosso. Assim, também o ridículo das coisas está ligado necessariamente a alguma manifestação da atividade espiritual do homem.

O que vale para as coisas, vale também para as obras de arquitetura. Há teóricos que negam totalmente a possibilidade do cômico na arquitetura (57, 28). As pessoas simples não pensam assim. Eis uma conversa ouvida no campo:

— Menino, onde você mora?

— Lá, atrás do bosque, tem uma casinha ridícula, é nela que nós moramos.

A casa era baixinha, extremamente absurda em suas proporções. Havia nela a marca de um construtor-artesão desajeitado. É possível lembrar aqui a casa de Sobakévitch:

> Era evidente que, ao construí-la, o arquiteto tinha lutado constantemente com o gosto do dono. O arquiteto era pedante e queria a simetria, o dono, a comodidade, e por isso, como dava para ver, tapara de um lado todas as janelas que a iluminavam e no lugar delas abrira uma só, pequena, provavelmente necessária para uma escura despensa. Também o frontão não coincidiu com o meio da casa, por mais que o arquiteto se empenhasse, porque o dono mandara tirar uma coluna lateral, e por isso ficaram não quatro, como fora estabelecido, mas apenas três[2].

À observação de que somente o homem ou aquilo que o lembra podem ser ridículos, devemos acrescentar mais uma: apenas o homem pode rir. Já Aristóteles o notara. "De todos os seres vivos somente ao homem é dado rir" — diz ele em seu tratado sobre a alma (III, cap. 10). Essa idéia tem sido repetida inúmeras vezes. Brandes, por exemplo, expressou-a muito clara e categoricamente: "Somente o homem ri e somente de alguma coisa de humano" (43, 278).

Por que somente o homem pode rir, nós não vamos explicar detalhadamente agora. O animal pode alegrar-se, regozijar-se, até mesmo manifestar sua alegria com bastante impetuosidade, mas ele não pode rir. Para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da avareza, da covardia etc.). Finalmente, para apreciar um trocadilho ou uma anedota, é preciso realizar alguma operação mental. De tudo isso os animais não são capazes, e todas as tentativas (dos apreciadores dos cães, por exemplo) de demonstrar o contrário estão de antemão condenadas ao fracasso.

---

[2] Trecho de *Almas mortas* de Gógol.

5

Observações iniciais

O homem expressa de modo muito diferençado as emoções que lhe são suscitadas pelas impressões do mundo exterior. Quando nos assustamos, estremecemos; de medo, nós empalidecemos e começamos a tremer; quando se desconcerta, o homem enrubesce, baixa os olhos; de surpresa, ao contrário, ele arregala os olhos e ergue os braços. Nós choramos de dor e choramos também quando comovidos. Mas do que o homem ri? Ri do que é ridículo, diremos. Existem, certamente, outras causas também, mas esta é a mais comum e natural. No entanto, a afirmação de que "o homem ri do ridículo" é uma tautologia que não esclarece nada. São necessárias aqui explicações mais detalhadas.

Antes de tentar dar e fundamentar essas explicações, vamos nos deter em dois ou três casos e fazer algumas observações preliminares, procurando ser o mais exatos possível.

Tomemos o seguinte exemplo. Um orador faz um discurso. Para nós não importa se ele é um professor fazendo uma conferência, um líder social falando num comício, um professor explicando a lição, ou outro qualquer. O homem fala com animação, gesticula e procura ser convincente. De repente, pousa-lhe no nariz uma mosca. Ele a espanta. Mas, a mosca insiste. Ele a espanta de novo. Finalmente, na terceira vez, ele a apanha, examina-a por um instante e depois a joga fora. Neste momento, o efeito do discurso estará anulado, todos os ouvintes começarão a rir.

Tomemos outro caso. No conto de Gógol sobre como Ivan Ivánovitch e Ivan Nikíforovitch brigaram, Ivan Nikíforovitch chega ao tribunal com uma queixa contra Ivan Ivánovitch, mas entala-se nas portas de tão gordo que é, ele não consegue se mover nem para frente nem para trás. Então, um dos funcionários pressiona-lhe a barriga com o joelho e o empurra para trás, depois disso abrem a outra metade da porta e Ivan Nikíforovitch entra.

Terceiro caso. Imaginemos um circo. Aparece um palhaço. Está vestido como alguém da cidade, usando calças normais, mas que lhe caem mal, paletó, chapéu, botinas demasiadamente grandes. No rosto, o sorriso largo de alguém satisfeito consigo mesmo. Traz no ombro algo estranho, que a um olhar mais atento revela-se uma cancela de jardim. No meio da arena, ele pousa com cuidado a cancela no chão, limpa diligentemente os pés, depois abre a cancela, passa através dela e cuidadosamente ele torna a fechá-la. Tendo feito tudo isso, volta a colocar a cancela no ombro e vai embora. O público todo ri e aplaude demoradamente.

O que aconteceu e o que têm em comum estes três casos?

No primeiro caso, de início os presentes ouvem atentamente o orador. Mas quando aparece a mosca a atenção dos ouvintes se dispersa, mais precisamente, se desloca. Eles já não *ouvem* o orador, mas *olham* para ele. A atenção se transfere de um fenômeno de ordem espiritual para um fenômeno de ordem física. Na percepção dos ouvintes o conteúdo do discurso, um princípio espiritual, é obscurecido por aquilo que o orador faz com a mosca, isto é, por um fenômeno de ordem física, e é deslocado. Este deslocamento, ou obscurecimento, ocorre de modo inesperado, mas ao mesmo tempo é preparado ainda que muito imperceptivelmente. Na consciência verifica-se uma espécie de salto. Porém, o salto é uma manifestação súbita no exterior de um processo, que inadvertidamente se preparava no interior. No caso em questão, os ouvintes já vinham sendo preparados por alguns pormenores, alguns detalhes pouco perceptíveis, de modo a predispô-los ao riso, mas ainda insuficientes para provocá-lo. O orador gesticula enfaticamente, e essa gesticulação já é cômica, porque demonstra que ele tenta convencer os ouvintes não tanto com a força de seus argumentos quanto com a força de seu convencimento pessoal. O episódio com a mosca remata a explosão que vinha se preparando.

Mas esse repentino obscurecimento, ou deslocamento, não é a única condição do riso. O riso demonstra que o discurso do orador não era sério, sólido, consistente ou profundo o bastante para arrebatar realmente os ouvintes. Caso contrário, eles não ririam todos juntos, ou apenas sorririam, simpatizando com o célebre erudito ou com o político famoso e perdoando-lhe o pequeno revés. Aqui não perdoam o revés. O episódio da mosca revelou algum defeito oculto nas ações ou na natureza do orador.

Na história de Gógol o caso já é diferente, mas na essência é parecido com o primeiro. Ivan Nikíforovitch quer atravessar a porta, mas seu próprio corpo o impede: ele é gordo demais. A vontade do homem é atingida por circunstâncias de caráter absolutamente exterior. Nesse momento, quando de repente se verifica que a circunstância exterior é mais forte que o desejo da pessoa, o espectador ou o leitor desanda a rir. Ele vê somente o corpo de Ivan Nikíforovitch, todo o resto é momentaneamente esquecido. Se no primeiro caso frustra-se uma intenção intelectual, neste é frustrada uma intenção da vontade.

Em Gógol, o riso é exteriormente provocado pelo fato de Ivan Nikíforovitch se entalar na porta, mas esse riso foi preparado pelo andamento da narrativa e é parte orgânica dela. Ivan Nikíforovitch vai ao tribunal não com a finalidade de denunciar algum crime trágico que exige punição. Ele vai movido por um "impulso" falso e calunioso contra seu ex-amigo. Esse "impulso" trai a total insignificância e mesquinhez de suas intenções. Nem mesmo sua corpulência é fortuita: ele é gordo por causa de seu modo preguiçoso de viver, de sua gulodice. A explosão do riso ocorre no instante em que, por vontade do autor, o leitor não vê o homem como um todo, mas apenas sua natureza física.

No primeiro caso, a intenção anulada pelo orador possuía até certo ponto um caráter elevado. Em Gógol, as intenções do homem são mesquinhas. É isso que determina o caráter satírico do riso gogoliano.

No terceiro caso, também temos em certo sentido uma intenção da vontade, mas esta não implica qualquer revés. O homem atravessa livremente a cancela. Então, onde está a comicidade? Embora atravessar a cancela não requeira um esforço especial da mente ou da vontade, isso na vida é um ato sensato e indispensável. Para entrar num jardim ou num quintal, é preciso atravessar a cancela. Mas nesta palhaçada, o ato, de per si racional, é insensato. Existe aqui tudo o que neste caso é possível na vida: limpar os pés, abrir cuidadosamente a cancela, atravessá-la e fechá-la com cuidado, mas não existe o principal: não existe a cancela como entrada ou passagem real, existe apenas a aparência de tudo isso, *apenas a forma*. Falta a cerca através da qual a cancela permitiria passar. Aqui não ocorre nenhum obscurecimento, porque não há nada para encobrir. Por trás da manifestação de vida do corpo existe apenas o vazio.

Limitemo-nos por enquanto a esses casos. Eles pertencem a diferentes séries de fatos. Porém, ao mesmo tempo, eles mostram que tais séries diferentes escondem um princípio único, que entre elas pode-se encontrar algo de comum. No entanto, é possível estabelecer que o riso nesses três casos surgia da manifestação repentina de defeitos ocultos e de início totalmente imperceptíveis. Daí, pode-se concluir que o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito qualquer oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente.

Nesses três casos os defeitos se revelam de modo semelhante: por meio de um deslocamento instintivo ou intencional da atenção das ações interiores para as formas exteriores de sua manifestação, as quais revelam esse defeito e o tornam evidente para todos.

Por ora, afirmamos tudo isso a título de hipótese que num exame posterior pode ser corroborada ou exposta com precisão e adendos. Essa hipótese surgiu como conclusão do exame de um grande número de fatos, mas para fins de clareza e de sistematicidade de exposição foi oportuno antecipá-la. Uma definição, muito preliminar e por enquanto também hipotética, precisa ser feita desde já: nem todos os defeitos provocam o riso, somente os mesquinhos. Os vícios não podem em caso algum ser objeto de comédias: eles são atributo de alguns tipos de tragédias. Aqui, podem ser tomados como exemplo o *Boris Godunóv* de Púchkin, ou *Ricardo III* de Shakespeare. Essa observação já foi feita por Aristóteles e essas mesmas idéias foram expressas por outros pensadores. "A comicidade repousa nas fraquezas e nas misérias humanas", diz Hartmann (16, 610), por exemplo.

Essas reflexões e observações preliminares nos ajudarão a analisar aquele enorme e variado material ligado ao estudo do riso e da comicidade, e nos permitirão encontrar as constantes nele contidas.

6

A natureza física do homem

Se é verdade que nós rimos quando as manifestações exteriores e físicas das ações e das aspirações dos homens encobrem seu sentido e sua significação interior e se apresentam como triviais ou mesquinhas, é preciso então começar por examinar os casos mais simples deste princípio físico.

O caso mais simples ocorre quando quem ri vê na pessoa, antes de mais nada, seu ser físico, ou seja, no sentido literal do termo, seu corpo.

É sabido por todos que os gorduchos costumam parecer ridículos. Antes, porém, de tentar dar uma explicação para este fato, é preciso ver em quais circunstâncias isso é ou não verdade. Bergson diz: "É cômica qualquer manifestação do aspecto físico da personalidade, quando o problema diz respeito a seu aspecto espiritual" (9, 51). É fácil convencer-se de que não é absolutamente isso, que nem todas as manifestações da natureza física da pessoa são engraçadas, mesmo quando revelam certas facetas espirituais. Existem gordos que não fazem rir. Balzac, por exemplo, era homem de considerável obesidade. Só que seu poder interior, sua força espiritual são tão evidentes, desde o primeiro olhar a toda a sua figura, que sua corpulência não nos parece ridícula. Há uma escultura de Rodin que representa Balzac nu, com uma barriga enorme e pernas finas.

É uma figura deformada, mas não suscita o riso. É realizada com talento incomum: o escultor rompe com a tradição que vem desde a Antiguidade até a estética do século XVIII, que exigia da escultura, antes de mais nada, a representação da beleza do corpo humano.

Rodin expressa a força espiritual e a beleza interior de um homem de corpo deformado. Entre os escritores e os poetas russos, por exemplo, destacavam-se pela corpulência Gontcharóv e Apúkhtin, mas isto não os tornava ridículos. Quando o princípio espiritual prevalece sobre o físico, não ocorre o riso. Mas o riso não aparece nem no caso oposto, quando nossa atenção é atraída inteiramente pelo aspecto físico do homem, sem nada de espiritual que a retenha. Este caso ocorre, por exemplo, quando um obeso vai ao médico, se consultar. A obesidade, em sentido restrito, é uma doença ou uma anomalia. Um gordo que sofre com sua doença não é ridículo de modo algum. O riso, neste caso, é impossível, pois o aspecto exterior é percebido fora de qualquer relação com a natureza espiritual do doente. A comicidade, portanto, não está nem na natureza física nem na natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual. Os gordos são ridículos quando seu aspecto, na percepção de quem olha para eles, como que expressa a sua essência. Como, na verdade, é raro que encontremos gordos na antecâmara dos médicos e é igualmente raro que os obesos nos impressionem principalmente por sua força espiritual, para o homem médio comum e normal os gordos da vida cotidiana são tidos como cômicos enquanto tais. O riso aumenta se depararmos, de repente e inesperadamente, com um gordão, e, ao contrário, os gordos que já conhecemos e que encontramos todo dia não nos fazem rir.

Nos primeiros anos da revolução os popes, os burgueses, os proprietários de terra e os policiais eram sempre representados por gordos. A obesidade representava a insignificância de quem se achava pai espiritual, de quem se considerava acima de todos os outros. Neste caso o efeito cômico é usado para fins satíricos: uma barriga avantajada decorrente de uma vida preguiçosa e forte às custas daqueles que tinham que passar fome e trabalhar para os outros. O prazer do riso é intensificado pelo fato de que esse parasitismo chegou ao fim. O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.

Por outro lado, a sátira pode ter um outro caráter, menos vistoso e evidente. A galeria dos gordos gogolianos é bastante iminente. A obesidade de Ivan Nikíforovitch torna-se repentinamente visível ao leitor quando ele esbarra num obstáculo — na porta, como já foi visto anteriormente. Tchítchikov e Manilov, embora não sejam muito gordos, mesmo assim não conseguem passar pela porta juntos: sua gordura como que se multiplica por dois. Cada um deles cede o passo ao outro e nenhum dos dois quer entrar primeiro. Bóbtchinski e Dóbtchinski também têm sua barriguinha. Cabe lembrar, a propósito, Piotr Petróvitch Petukh, que Tchítchikov, ao entrar em sua propriedade, vê na água, onde, junto com os mujiques, está entretido em puxar a rede: "[...] um homem cuja altura era quase igual à largura, completamente redondo, como uma melancia. Devido a sua gordura ele não conseguiria jamais ir até o fundo"[1]. "Ah, como ele é gordo!", exclama Agáfia Tíkhonovna ao ver Iaítchnitsa[2], em *O casamento*, de Gógol.

Uma das particularidades do estilo de Gógol está no uso de certo modo comedido dos procedimentos da comicidade. Os gordos de Gógol não são muito gordos, mas não é por isso que o efeito cômico diminui — ao contrário, ele se intensifica.

Tudo o que se disse do cômico da obesidade vale também para a impressão que, em certas condições, pode produzir o corpo humano nu. Que condições são essas?

Por si só o corpo humano nu nada tem de ridículo. Quando as formas são harmoniosas ele pode ser belíssimo, como demonstram toda a escultura antiga e a enorme quantidade de obras de arte. Assim como não é engraçado um corpo gordo na antecâmara de um médico, igualmente não é um corpo nu na mesa de operações ou sob o estetoscópio. Basta porém que um homem desnudo ou mesmo um homem em cujo traje haja algo de errado apareça no meio de pessoas corretamente vestidas, e que não pensam em seu próprio corpo, que logo surge a possibilidade do riso. A causa do riso aqui é a mesma que nos casos precedentes: o princípio físico que obscurece o princípio espiritual.

Piotr Petróvitch Petukh é retratado por Gógol não apenas como gordo, mas também desnudo. Avistando a carruagem de Tchítchikov ele sai da água "com uma das mãos em pala, e a outra mais abaixo, como a Vênus de Medici, emergindo do banho"[3].

---

[1] *Almas mortas*. Trad. de Tatiana Belinky. São Paulo, Abril Cultural, 1972. p. 350. Esta passagem encontra-se ligeiramente modificada na tradução publicada, motivo pelo qual a citação foi traduzida a partir do texto de Propp.

[2] Literalmente, "omelete".

[3] *Almas mortas*, cit., p. 351.

Conforme o caso, Gógol mostra também outros de seus personagens sem qualquer roupa. Sempre, porém, em cada situação, com o senso da medida e o tato que lhe são próprios. Ele nunca chega à pornografia, que não seria absolutamente engraçada. Engraçada é a semi-indecência. Quando Tchítchikov, de manhã cedo, acorda na casa de Koróbotchka, de quem é hóspede, "pela fresta da porta espiou um rosto de mulher, que se escondeu incontinenti, porque Tchítchikov, na ânsia de dormir melhor, havia tirado do corpo toda a roupa"[4].

Também Ivan Nikíforovitch tira toda a roupa, devido ao grande calor, e nesse estado senta-se no quarto sombreado pelas venezianas. "Desculpe-me por estar ao natural diante do senhor", diz ele a Ivan Ivánovitch que está entrando, mas Ivan Ivánovitch não se perturba e responde: "Não faz mal".

Nozdriów xinga seu cunhado de "fetink", e Gógol, a respeito dessa passagem, fornece a seguinte nota: "'Fetink' é uma palavra ofensiva para um homem, provém da letra Θ, considerada por alguns indecente".

Pode-se reparar aqui que a comicidade de Gógol só raramente se explica por uma causa única, enquanto, na maioria dos casos, ela tem sempre mais do que uma, ao mesmo tempo. Assim, neste caso, a nota de Gógol é uma paródia das notas eruditas, próprias dos artigos científicos. Desse mesmo procedimento vale-se também Kozmá Prutkóv. Entre seus "aforismos militares" há um que diz:

> A Europa inteira se admira
> do tamanhão do chapéu do general.

O aforismo remete a uma nota que diz não haver ali nada digno de nota mas que, "quanto à rima errada, que seja enviada ao procurador militar para que ele mesmo procure outra".

Outros exemplos como esse de semi-indecência poderiam ser reportados em grande número. Vale a pena lembrar aqui mais uma cena de *O inspetor geral*, omitida por Gógol. A mulher do suboficial queixa-se a Khlestakóv de que o prefeito mandou chicoteá-la. "Se o senhor não acredita, benfeitor, eu lhe mostro as marcas." E ele responde: "Não precisa, mãezinha. Mesmo sem isso eu acredito".

À luz do que foi dito pode-se apreciar a mestria de Tchékhov em seu conto *A filha de Albion*. O proprietário Griabov está pescando na companhia de uma inglesa, governanta de seus filhos.

---

[4] Ibidem, p. 57.

Um amigo alcança-o na margem. De repente o anzol engancha e é preciso despir-se e entrar na água. Afastar a inglesa é impossível, visto que ela não compreende o russo e não vai embora.

> Griabov tirou as botas, as calças, tirou a roupa de baixo e ficou em trajes de Adão.
>
> — É preciso refrescar-se um pouco — disse ele, batendo-se nas costelas. — Diga-me, por favor, Fiódor Andréitch, por que será que todo verão me sai essa irritação no peito?
>
> — Pois entre na água ou cubra-se com alguma coisa! Animal!
>
> — Se ao menos ela se confundisse um pouco, a velhaca! — disse Griabov, entrando na água e fazendo o sinal-da-cruz.
>
> — Brr... Como é fria a água...

Não vamos nos demorar naqueles casos em que são descritas pessoas gordas, altas, ou, muito pelo contrário, baixas e miúdas e sobre por que elas fazem rir. Os dois procedimentos podem se acoplar. Assim o comprido e seco tio Mitiai parece um campanário enquanto a barriga do pequeno e atarracado tio Miniai parece um samovar. Num sarau na casa do governador todos os hóspedes dividem-se em magros e gordos. Os gordos é que têm sucesso. Tchítchikov sente simpatia justamente pelos gordos e é a eles que se junta.

Uma atenção mais circunstanciada é exigida pela comicidade não apenas do corpo humano enquanto tal, mas de certas ações e funções corporais. Na literatura satírica e humorística, o primeiro lugar é ocupado pela *comida*. Do ponto de vista teórico a comicidade da comida se explica do mesmo modo que todos os casos precedentes. O ato de comer nada tem de cômico em si, mas passa a ser cômico nas mesmas circunstâncias em que passam a sê-lo os outros objetos da comicidade, com base nas considerações já feitas. Gógol não perde ocasião para descrever a mesa, que por isso mesmo se apresenta copiosa e farta. Os pratos e as iguarias são descritos às vezes de relance, às vezes bem detalhadamente. Muito freqüentemente a comida caracteriza os comensais. Afanássi Ivánovitch e Pulkhéria Ivánovna comem não apenas nas horas estabelecidas, mas a qualquer hora do dia e da noite. Após o café comem fogaças com toucinho, bolinhos com sementes de papoula, cogumelos na salmoura; uma hora antes do almoço Afanássi Ivánovitch bebe um copo de vodca acompanhando-o com cogumelos, peixinhos secos e assim por diante. Tudo isso, como os outros pratos ucranianos ou não, caracteriza a economia da casa, a maneira de vida, a configuração espiritual dos próprios donos.

Em *Almas mortas* Tchítchikov almoça com todos os proprietários e com cada um de maneira diferente. Na casa de Sobakévitch conversa-se sobre cada prato. São servidos à mesa os seguintes pratos: sopa de couve, *niânia*, ou seja, estômago de bode recheado de papa de trigo sarraceno, miolo e perninhas, lombo de bode com polenta, fogaças, cada uma grande como um prato, peru recheado de ovos, arroz, figadinhos e "só Deus sabe o que mais, que se pousava como uma pedra no estômago". Todo o repasto caracteriza o sólido Sobakévitch. Já na casa do avoado Nozdrióv, a comida é ruim e os vinhos azedos, enquanto na casa de Koróbotchka as tortas são feitas com muita mestria. Até mesmo na casa de Pliúchkin algo é oferecido a Tchítchikov; chá com bolachas mofadas e um licor com uma mosca dentro, o que se coaduna plenamente com o caráter do dono da casa. O estouvamento de Khlestakóv se manifesta nas suas palavras depois do almoço, na instituição de caridade: "Eu gosto de comer. Por acaso não se vive justamente para colher as flores do prazer?" O tímido Ivan Fiódorovitch Chponka é mostrado de maneira diferente: ainda rapazote, na sala de aula, comendo uma panqueca de manteiga, escondido atrás de um livro, até o professor descobri-lo. Talvez nenhum outro escritor tenha sabido descrever apetite e iguarias como o fez Gógol. Basta lembrar como, em *O inspetor geral*, Óssip e depois seu patrão expressam seu enorme apetite e como Gógol fala do apetite dos proprietários de meia-tigela em *Almas mortas*. Quando Koróbotchka chega na cidade com seu estranho carro "o pastelão de frango e o pastelão de pepinos despontavam para fora".

Bom garfo, convicto e coerente é Piotr Petróvitch Petukh. Para ele comida e iguarias são o único conteúdo da vida. Entre os escritores russos que descreveram comicamente a comida, podemos lembrar Tchékhov e seu conto "Sereia", onde um secretário descreve os diferentes pratos com tamanho apetite que ninguém consegue trabalhar.

Com motivações um pouco diferentes das da comicidade do comer nasce a comicidade da *bebida* e da *embriaguez*. A embriaguez só é engraçada quando não é total. Não são engraçados os bêbados, mas os "altos". A embriaguez que chega ao vício nunca pode ser ridícula.

Khlestakóv que volta de um lauto jantar sem lembrar onde esteve e repete com prazer a palavra nova para ele "labardan"[5] é

---

[5] *Labardan* = bacalhau.

um exemplo típico de uma forma cômica de bebedeira. Gógol, entretanto, zomba com gosto também das formas mais pesadas dessa condição. Cocheiros experimentados levam para casa seus donos embriagados e sabem, com uma mão, segurar as rédeas e com a outra, virada para trás, sustentar os passageiros. Em *A carruagem* lemos:

> Tchertokútski, apesar de todo seu aristocratismo, fazia reverências tão profundas e desviando tanto a cabeça dentro da carruagem onde estava sentado que, ao chegar em casa, tinha duas bardanas penduradas em suas orelhas.

Como em certos casos pode ser ridículo o corpo humano, da mesma forma são quase sempre ridículas as funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo. De Tchítchikov diz-se: "Em seus modos de senhor ele tinha algo de sólido e assoava o nariz de maneira extremamente barulhenta". "O litígio" começa com arrotos prolongados e soluços do protagonista. Em suas anotações sobre Gógol, Aksákov conta como isso era recebido pelos ouvintes na interpretação naturalista e mesmo assim artística feita pelo próprio Gógol.

Em *Ivan Fiódorovitch Chponka*, Vassilissa Kachpárovna lembra a Chponka sua infância, quando ele, com seu comportamento infantil, lhe sujara a roupa. Uma das propriedades físicas do homem está em seu cheiro específico. O cheiro que emite Pétruchka o acompanha pelo relato inteiro em *Almas mortas*. A comicidade do cheiro é usada também em outros episódios. Ao beijar a mão de Frodúlia Ivânovna, Tchítchikov tem oportunidade de notar "que as mãos tinham sido lavadas com salmoura de pepinos".

O uso de perfumes por parte das senhoras pode ser aproveitado para fins cômicos e satíricos, quando eles exprimem demasiado claramente as intenções dessas mesmas senhoras. "As senhoras aqui o envolveram como uma esplendorosa guirlanda e carregaram consigo inteiras nuvens de eflúvios de toda sorte: uma cheirava a rosas, de outra depreendia-se primavera e violetas, uma terceira estava completamente impregnada de resedá: Tchítchikov levantava apenas o nariz e farejava." Analogamente, diz-se de uma linda senhora: "Jasmins adejaram pelo cômodo inteirinho".

Já com os homens o caso é outro, especialmente quando se trata de funcionários públicos: um funcionário da chancelaria e seu ajudante "com o bafo de sua boca difundiram um cheiro tão forte que o escritório inteiro transformou-se por um momento numa taberna".

Todos esses exemplos constituem uma categoria de manifestações e não há necessidade que nos demoremos em cada um deles, em particular.

UnP - UNIVERSIDADE POTIGUAR
BIBLIOTECA CAMPUS III

No que se refere à comicidade suscitada em certos casos pelo corpo humano, é preciso notar que algumas personagens de Gógol se preocupam além da medida com *seu aspecto*. O leitor presencia repetidamente a cena de Tchítchikov que faz a barba: "Após um curto sono vespertino ele ordenou que lhe trouxessem o necessário para barbear-se e durante um tempo extremamente longo ficou ensaboando as bochechas, esticando-as no interior da boca com a língua". Gógol repara, de leve, que a Tchítchikov agrada seu queixo, perfeitamente redondo. Vemos também como Tchítchikov aperta a barriga cheia com uma fivela, prende os suspensórios, dá o nó na gravata e borrifa-se com água de colônia. Algumas outras personagens de Gógol demonstram os mesmos cuidados. Khlestakóv prefere passar fome a vender suas calças elegantes. Alguns noivos de *O casamento* preocupam-se de modo especial com suas roupas. "Por favor, benzinho, limpe um pouco aqui", diz Tevákin, entrando na casa de Agáfia Tíkhonovna. Ele se preocupa constantemente que em sua jaqueta não haja um grão qualquer de poeira.

Uma das particularidades desses exemplos é que os fenômenos negativos nunca são descritos com todos os detalhes e até o fim, pois isso já não seria mais cômico. O escritor-artista como que adivinha com o seu instinto este limite da arte. A presença desse limite é característica da literatura principalmente dos séculos XIX e XX, enquanto isso não ocorre com a literatura dos séculos precedentes (Rabelais) e do folclore.

O *rosto* humano pode ser cômico de muitas maneiras. Os olhos não podem ser ridículos — eles são o espelho da alma. Olhos maus, como expressão de certa alma, não são ridículos, mas suscitam um sentido de hostilidade. Olhos pequenos e suínos podem ser engraçados. Na verdade o engraçado aqui não seriam os olhos, mas a ausência de expressão neles. Engraçados podem ser os olhos untuosos: "Os olhos dele são untuosos até a náusea, parece que passaram neles óleo de rícino" (Tchékhov, *Sem lugar*).

Ao contrário, o nariz, enquanto expressão de funções puramente físicas, torna-se freqüentemente objeto e fator de zombaria. Nas expressões populares "fazê-lo por baixo do nariz", "deixá-lo com um palmo de nariz", "mostrar o nariz", tem o significado de enganar, engabelar. Gógol faz disso uso abundante. "Você viu com que nariz comprido ele saiu?" pergunta Kotchkáriev a Podkoléssin a respeito de Tevákin em *O casamento*. "Eu, reconheço, não entendo como as mulheres conseguem nos levar pelo nariz com tanta habilidade, como se fosse a alça da chaleira: ou as mãos delas

são feitas especialmente para isso ou nossos narizes não valem mais nada..." "E apesar do nariz de Ivan Nikíforovitch ser um tanto parecido com uma ameixa, ela (ou seja, Agáfia Fedosséevna — V. P.) o agarrou justamente pelo nariz e o arrastou atrás de si, como um cachorrinho." Lembrar o nariz de um homem coloca-o numa posição ridícula, suscita a zombaria. "Ei, você, narigão", diz de si próprio o prefeito. "Seu nariz também é horrível", diz uma senhora a respeito de Tchítchikov. Em *O casamento* encontramos um elogio do nariz:

— E os cabelos dele como são?
— São bonitos.
— E o nariz?
— El... o nariz também é bonito; tudo no devido lugar.

Este "El..." deixa entender que Kotchkáriev está mentindo aqui e que o nariz, na verdade, não é tão bonito assim, mas está apenas "em seu devido lugar". A figura do guarda em *O capote* é cômica graças à menção de seu nariz: "Apalpou só um minutinho a bota e tirou de lá uma tabaqueira com rapé para aliviar seu nariz que já havia congelado seis vezes na vida".

Em *A avenida Niévski*[6], o sapateiro Hoffmann, bêbado, quer cortar o nariz de Schiller. No conto "O nariz" este procedimento é colocado na base da história. O nariz pode deixar seu lugar e ir passear pela avenida Niévski como se fosse um conselheiro de Estado. Mas não é um conselheiro de Estado. É um nariz.

O mundo como engano, como alguém que é levado pelo nariz, pode virar-se do lado cômico para seu lado trágico. O *Diário de um louco* termina com o grito da alma do infeliz louco Poprischin, para quem a vida é apenas tormento, para quem não há lugar na terra e a quem só perseguem. Mas este grito trágico conclui-se com uma risadinha do louco. "Vocês sabem que o bei de Argel tem uma verruga bem embaixo do nariz?" Os procedimentos são os mesmos dos outros casos em que se cria o efeito cômico, mas o limite indispensável para que se crie este efeito aqui não é respeitado de propósito e o riso de Gógol se transforma diante de nossos olhos em seu reverso trágico. Mas desse reverso trágico do riso de Gógol falaremos mais adiante.

Em outros escritores russos a referência ao nariz para criar uma impressão cômica e satírica se encontra muito mais raramente. Em *Esboços da província* ("O primeiro conto do escriba")

---

[6] Trad. de Arlete O. Cavaliere. São Paulo, Livraria Escrita, 1981.

Saltikóv-Schedrin conta como um médico de distrito se prepara para "seccionar" um afogado e pede ajuda aos camponeses. Na verdade ele só quer ganhar alguma coisa para si e despachá-los: "Você, aí, Grichukha, vê se segura o defunto pelo nariz, para eu cortar mais fácil". O mujique, aterrorizado, pede para ser liberado. "Bem, posso liberá-lo, claro, mas traga-me alguma coisa em troca."

Nas estampas populares as figuras cômicas (Petruchka) são freqüentemente representadas com um enorme nariz avermelhado. No teatro de Petruchka um cachorro agarra-o de repente pelo nariz e com isso a peça termina.

Nas estampas populares que se referem à invasão e à expulsão de Napoleão ele é representado sentado na poltrona com um grande nariz, e a legenda diz o seguinte:

> Embora tenha chegado em casa descalço e desnudo
> Não deixou assim mesmo de ser o narigudo

Um nariz enorme se encontra muito freqüentemente nas estampas populares e nas *tchastúchkas*[7]:

> Tenho uma mulher muito linda
> Sob o nariz é empoada
> Por todo o resto ela pinga (27, 322).

Bigodes e barbas, quando se sobrepõem aos outros traços do rosto propriamente espirituais, podem ser eles também alvo de zombaria. *Barba* é apelido jocoso de comerciantes e boiardos.

> Não, não — diz Agáfia Tíkhonovna do noivo que lhe propõe a casamenteira. — Ele tem barba e quando for comer tudo escorrerá pela barba. Não, não, não quero.

A boca pode provocar o riso quando exprime sentimentos recônditos hostis ou quando o homem perde o controle sobre ela.

---

[7] Tipo de refrão próprio da poesia popular oral. Versa sobre argumento jocoso ou lírico e é contado sobre um determinado motivo musical.

7

A comicidade da semelhança

As observações feitas até aqui nos permitem resolver a questão colocada por Pascal em seus *Pensamentos* (*Pensées*): "Por que duas pessoas que se parecem, ao serem vistas juntas, suscitam em nós o riso pelo fato de se assemelharem?" Ao responder a essa pergunta, antes de mais nada, e como em outros casos de dificuldade teórica, temos que nos colocar a seguinte questão: "É sempre isso que ocorre? Em que condições a semelhança é cômica e em quais não o é?"

A semelhança nem sempre é cômica. Os pais de gêmeos não acharão cômica sua semelhança. Da mesma forma gêmeos que se assemelham não parecerão cômicos àqueles que os vêem todos os dias e que estão acostumados a eles. Disso decorre que a comicidade da semelhança se determina em função de causas particulares que nem sempre ocorrem. Observando mais atentamente, a semelhança poderá ser cômica ou não pelas mesmas causas pelas quais nós, em geral, rimos. Já vimos que o riso é provocado pela repentina descoberta de algum defeito oculto. Quando este defeito não existe ou quando nós não o identificamos, não rimos. E, neste caso, onde está o defeito? A premissa inconsciente de nossa avaliação do homem, de nossa apreciação e de nossa estima por ele reside no fato de que cada homem é uma individualidade irrepetível. O caráter da personalidade se exprime no rosto, nos movimentos, em sua maneira de portar-se. Ao descobrirmos de repente que duas pessoas são absolutamente idênticas em seu aspecto físico, concluímos inconscientemente que elas são idênticas também em seu aspecto espiritual, isto é, não possuem diferenças individuais interiores. É justamente a descoberta deste defeito que nos leva a rir. Os pais de gêmeos não riem porque eles sabem distinguir perfeitamente cada um dos filhos, mesmo sendo externamente idênticos. Para eles cada um é uma individualidade irrepetível. As outras pessoas que os vêem todos os dias não riem porque o riso não nasce apenas da presença de defeitos, mas de sua *repentina* e *inesperada* descoberta. Pode ser que aquelas mesmas pessoas tenham rido deles a primeira vez que os viram: agora acostumaram-se e não riem mais.

Porém, a semelhança entre gêmeos é apenas um caso particular, aliás relativamente raro, de comicidade suscitada pela semelhança. A semelhança pode fazer rir nos casos mais diversos. Encontramos exemplos em Gógol. "Um dos procedimentos da comédia clássica é a repetição" — diz Bergson. Seria mais exato falar não de repetição, mas de duplicação. Um exemplo clássico são Bóbtchinski e Dóbtchinski. Os atores que representaram pela primeira vez *O inspetor geral* não entenderam a intenção de Gógol e procuraram torná-los cômicos em si, representando-os sujos, descabelados, monstruosos, levando Gógol ao desespero, uma vez que na sua concepção ele os via "razoavelmente limpos, gordinhos e com os cabelos decentemente penteados". A comicidade está na semelhança, não em algo mais. Pequenas diferenças contribuem para reforçar as semelhanças.

Bóbtchinski e Dóbtchinski não são em absoluto o único caso de duplicação de personagens. Outro caso é o do tio Mitiai e do tio Miniai, Temístocles e Alcides, filhos de Manilov, a senhora simplesmente agradável e a senhora agradável sob todos os pontos de vista. Nessa mesma categoria devem ser compreendidos padre Carpo e padre Policarpo, que, conforme esperam os herdeiros, enterrarão Pliúchkin.

Outros escritores servem-se mais raramente deste procedimento. Na comédia de Ostróvski *O bonitão*[1] destacam-se dois desocupados, Pierre e George. "São dois boas-vidas que não terminaram os estudos, parecidos como duas gotas de água." O mesmo se dá na comédia *Os trapaceiros*[2], Nedonóskov e Nedoróstkov, "jovens vestidos na última moda". Somente em certa medida podem participar dessa categoria Stchastlivtsev e Niestchaslivtsev na comédia *A floresta*[3],

---

[1] [*Krassavets Muchtchina*].
[2] [*Chútniki*].
[3] *Lies*, no original.

de Ostróvski. Sua comicidade não se baseia apenas na semelhança, mas igualmente no contraste. A comicidade aumenta à medida que figuras absolutamente parecidas começam a brigar e a xingar-se. Bóbtchinski e Dóbtchinski brigam freqüentemente um com o outro. Eles se chocam inclusive fisicamente. Congratulando-se com Anna Andréievna "ambos se aproximam ao mesmo tempo e se chocam com a testa". Duas senhoras em *Almas mortas* brigam o tempo todo. O exemplo mais evidente de antagonistas completamente semelhantes entre si são Ivan Ivánovitch e Ivan Nikíforovitch. Apesar de suas diferenças, eles são completamente idênticos. A cabeça de Ivan Ivánovitch parece-se com um rabanete com o rabicho para baixo, enquanto a de Ivan Nikíforovitch tem o rabicho para cima. Ivan Ivánovitch barbeia-se duas vezes por semana e Ivan Nikíforovitch uma vez só; Ivan Ivánovitch tem olhos expressivos cor de tabaco; Ivan Nikíforovitch, amarelos, e assim por diante. Só que esses pontos de diferença só contribuem para reforçar a semelhança fundamental. Às vezes a duplicação não se dá na superfície, mas é latente. Isso ocorre com Anna Andréievna e Maria Antónovna. Embora diferentes pela idade e pelo fato de uma ser a mãe e a outra ser a filha, elas são, entretanto, completamente idênticas. Se Khlestakóv vai-se embora a mãe diz: "Ah, como ele é agradável!" e a filha: "Ah, é um amor!", mas a diferença de palavras é completamente irrelevante. "Ah, que surpresa!", exclama a mãe, e, depois (com uma entoação um pouco diferente), a filha. Como as outras personagens análogas, elas só fazem é brigar entre si.

Este procedimento é bastante conhecido dos bons palhaços: eles se apresentam em dupla, numa certa medida são idênticos e em outra são diferentes, mas só brigam, se xingam e até se agarram por bobagens.

No folclore russo exemplo clássico de personagens duplos (dobrados) são os irmãos Fomá e Eremá, ambos desajeitados, absurdos, desocupados; sobre eles foram feitos inúmeros contos e canções satíricas. As aventuras de ambos terminam sempre com eles morrendo afogados.

A semelhança oculta ou manifesta pode estender-se não a duas mas a mais pessoas. Isso ocorre com os noivos de *O casamento*. Eles parecem ser todos diferentes, mas estão unidos pelas suas idênticas aspirações.

Uma vez que uma quádrupla repetição ou semelhança transformar-se-ia em puro esquematismo, destruindo com isso qualquer possível comicidade, estas personagens manifestam seu caráter cômico agindo todas ao mesmo tempo. Devem ser lembradas aqui as seis filhas do príncipe Trigonkhóvski na comédia *Os males da inteligência*[4], que se atiram todas juntas sobre Repetilov, quando este não acredita que Tchátski tenha ficado louco. Elas gritam em coro: "Mesiê Repetilov, mas o que o senhor está dizendo? Como pode dizer isso?", de tal forma que ele fecha os ouvidos e acredita logo em tudo o que convém que acredite.

Em Gógol pode ocorrer a semelhança de duas gerações: dos pais e dos filhos. Bóbtchinski narra como se deu o encontro entre o dono da taverna e o inspetor geral. "A mulher dele (do dono da taverna — V. P.) deu à luz três semanas antes e este menino assanhado será, como o pai, o dono da taverna."

Kotchkáriev tenta convencer Podkoléssin a casar-se, seduzindo-o com a idéia, por exemplo, de que ele terá seis filhos "que se parecerão contigo como duas gotas de água". O diálogo continua da seguinte maneira:

> — Pois sim, mas eles não passarão de moleques, vão estragar tudo, vão desarrumar meus papéis.
>
> — Deixe-os, eles serão todos iguaizinhos a você, aí é que está a beleza.
>
> — Mas é realmente engraçado, que o diabo o leve: um bolinho desses, um filhotezinho desses, e parecido com você.
>
> — Como não é engraçado? — É engraçado, e como.
>
> — Então, vamos?
>
> — Vamos.

Podkoléssin consente em casar-se.

Aqui pode-se acrescentar que *qualquer repetição de qualquer ato espiritual priva este ato de seu caráter criativo ou de qualquer caráter significativo em geral*. Reduz sua importância e por isso mesmo pode torná-lo ridículo. O professor ou o conferencista que de ano em ano repete sua aula com as mesmas brincadeiras, com as mesmas expressões, com a mesma mímica e com a mesma entoação, torna-se ridículo aos olhos dos estudantes, se eles percebem o que se passa.

"É a décima oitava vez que isso se passa comigo, e sempre de modo quase idêntico." É assim que Jevákin se queixa em *O casamento* do insucesso de sua intermediação matrimonial.

---

[4] *Gore ot umá*, famosa peça satírica de A. S. Griboiedov (1795-1829).

8

A comicidade das diferenças

Nós esclarecemos por que e em que casos a semelhança pode ser cômica. Mas a explicação ainda não está completa.

A semelhança dos gêmeos na vida, a semelhança das personagens duplicadas ou plurinominais nas obras literárias constituem ao mesmo tempo a sua dessemelhança de todas as outras pessoas. Tal observação pode ser generalizada e expressa do seguinte modo: toda *particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula.

Qual a causa disto?

Chegamos aqui a um dos casos mais complexos e difíceis na explicação do cômico. De Aristóteles até hoje os estudiosos de estética repetem que o disforme é cômico, mas não explicam e não definem que tipo de deformidade é risível e qual não é. O disforme é o oposto do sublime. Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso. O homem possui certo instinto do devido, do que ele considera norma. Essas normas referem-se tanto ao aspecto exterior do homem quanto à norma da vida moral e intelectual. O ideal de beleza exterior, ao que parece, define-se como necessidade da natureza. É exteriormente bela a pessoa de compleição proporcional e harmoniosa, ou seja, de compleição que corresponde aos atributos da saúde humana — de força, de agilidade, de destreza, de capacidade para uma atividade completa. Têm razão Iurêniev e muitos outros quando afirmam que "provocam o riso as faltas de correspondência, que revelam desvios da norma". O homem determina instintivamente esta norma em relação apenas a si mesmo. O pescoço longo e as pernas compridas da girafa são de total utilidade para a girafa: ajudam-na a alcançar as folhas das palmeiras e das árvores altas. Porém, o pescoço longo no homem é defeito: revela alguma debilidade do organismo, representa alguma transgressão da norma. Já sabemos que cômicos justamente são os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltem, e ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão. Desse modo, um corcunda só provoca o riso numa pessoa moralmente imatura. O mesmo é válido, por exemplo, para as manifestações físicas da velhice ou da doença. Portanto, nem toda deformidade é cômica. A limitação aristotélica continua verdadeira nos dias de hoje.

Os casos citados baseiam-se na transgressão de normas de ordem biológica. É o caso de todos os defeitos físicos dos quais se tratou nos capítulos precedentes. Mas em certas circunstâncias pode se tornar cômica a transgressão de normas de ordem pública, social e política.

Há normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. Essas normas são diferentes para diferentes épocas, diferentes povos e ambientes sociais diversos. Toda coletividade, não só as grandes como o povo no todo, mas também coletividades menores ou pequenas — os habitantes de uma cidade, de um lugarejo, de uma aldeia, até mesmo os alunos de uma classe — possuem algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele, como também nos outros casos, suscita o riso. Que essa transgressão, essa falta de correspondência ou contradição, suscite o riso já foi observado há tempo. Assim, escreve Z. Podskálski:

> A contradição social cômica fundamental (nas sociedades classistas — a contradição de classe) é ainda seguida de uma contradição onde os caracteres e as ações dos homens encontram-se em contraste com o ideal geral da dignidade humana, elaborada pelo desenvolvimento da sociedade e derivado das regras básicas de toda convivência humana (30, 14).

Nas revoluções sociais pode tornar-se cômico o que pertence irremediavelmente ao passado e não corresponde às novas normas criadas pela ordem ou regime social que venceu. Marx notou isso. O pensamento de Marx a esse respeito é freqüentemente citado, sendo exposto do seguinte modo: "Rindo, a humanidade separa-se de seu passado". Marx nunca disse tais palavras e semelhante fórmula é uma deturpação simplificada de seu pensamento. Eis exatamente as palavras de Marx:

> A história age a fundo e atravessa várias fases quando leva à sepultura uma forma antiquada de vida. A última fase de sua forma histórica universal é a sua comédia. Aos deuses da Grécia, que já tinham — em forma de tragédia — sido feridos de morte no *Prometeu acorrentado* de Ésquilo, coube uma segunda vez — em forma de comédia — morrer nos *Diálogos* de Luciano. Por que a marcha da história é assim? Isso é necessário para que a humanidade se separe alegremente de seu passado (2, 418).

Essas palavras definem a lei e a racionalidade histórica ("para quê"). A morte dos heróis que deram sua vida na luta pela justiça histórica é uma morte trágica. Esta é a primeira fase. Não é rindo que a humanidade se desliga de seu passado. Quando a luta termina, os restos do passado no presente estão sujeitos à ridicularização.

Porém, o trágico e o cômico não se dividem mecanicamente. As sobrevivências do passado no presente nem sempre são cômicas de per si. São sempre cômicas as sobrevivências religiosas? Por elas certamente nem sempre, mas com os meios artísticos da comédia elas podem ser representadas satiricamente. Quanto mais forte e séria é essa sobrevivência (a influência estética sobre os crentes através da música e da pintura), mais difícil é sua representação em termos satíricos; quanto mais banal é essa sobrevivência (a velhota que considera pecado os vôos espaciais), mais fácil é a criação da sátira. Nem todas as sobrevivências são desse tipo. Muitas delas dizem respeito não tanto à competência do satírico, quanto à do promotor. Mas, na maioria dos casos, o satírico e o promotor podem se ajudar reciprocamente.

A comicidade nos casos apresentados baseia-se na divergência entre as normas de dois modos sociais de vida do povo, historicamente determinados.

Porém, a comicidade pode ter como causa diferenças não apenas sociais, mas de costumes, por exemplo, entre dois povos diferentes numa mesma época. Se todo povo possui suas próprias normas exteriores e interiores de vida, elaboradas no decorrer do desenvolvimento de sua cultura, será cômica a manifestação de tudo aquilo que não corresponde a essas normas. É por causa disso que os estrangeiros, tão freqüentemente, parecem ridículos. Eles parecem cômicos apenas quando se destacam e se diferenciam por suas estranhezas daqueles do lugar para onde vieram. Quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade. Às pessoas inexperientes e ingênuas parecerão ridículos o costume ou os gestos dos estrangeiros, estranhos para os nossos ouvidos os sons de sua fala quando falam a língua materna, ou a pronúncia incrível quando se põem a estropiar a língua russa.

Em *O inspetor geral*[1], Guibner é engraçado não só por sua obtusidade, mas por ser um alemão no meio de russos. Tem a ver com isso também a sua língua presa. Em *A avenida Niévski* os alemães são ridicularizados na figura de Schiller. "Schiller era um alemão perfeito, no sentido completo da palavra"[2] — e segue-se a descrição de Schiller, que em nada se parece com os russos. No folclore é possível encontrar anedotas referentes aos vizinhos não russos. Essas anedotas, ao contrário, possuem um caráter benévolo e de modo algum refletem qualquer hostilidade. O mesmo pode-se dizer das numerosas chacotas, zombarias e adágios endereçados aos habitantes dos lugarejos e cidades vizinhas. Eis alguns exemplos: "Os do /lago/ Ladoga enxotaram o lúcio que chocava os ovos"; "Os starorussos comeram o cavalo e escreveram a Nóvgorod para que lhes mandassem mais"; "Os de Tvier são comenabos"; "Os de Kachin são aguapães (passam a pão e água)". Um conjunto muito interessante de expressões deste tipo, com preciosos comentários históricos, pode ser encontrado nos trabalhos de Dal'.

Os estrangeiros
[illegible]

Mas podem ser cômicas não apenas as pessoas de uma comunidade diferente, grande ou pequena, mas também as daquela mesma à qual pertencem, se se distinguem dos outros claramente em algo. Todo povo e toda época têm costumes próprios e normas próprias de conduta exterior.

Ao mesmo tempo, essas normas podem mudar às vezes, e mudam bem rapidamente. De início, as mudanças devem ser consideradas como transgressões de um comportamento comum e provocam o riso. Esta é a razão pela qual suscitam o riso as modas vistosas e insólitas. É muito fácil apresentar a história da moda de maneira satírica. No âmbito de uma mesma geração podem mudar,

---

[1] Op. cit.

[2] Em *A avenida Niévski*, cit., p. 36.

por exemplo, os feitios dos chapéus femininos. Outrora usavam chapéus enormes. Eram adornados com penas de avestruz, prendiam neles colibris, papagaios empalhados ou outros pássaros vistosos. Nos chapéus eram fixadas flores artificiais, frutas e bagas — cerejas de vidro ou cachos de uva. Essas modas penetravam no campo, e a isso se refere a seguinte *tchastúchka*:

A moça de Petersburgo
Parece um quadro pintado.
O chapéu — como uma horta,
Faz dela uma senhorita.

Assim, é cômica não só a última moda, mas em geral qualquer roupa extravagante que destaque o homem de seu meio. Do mesmo modo que se ri das modas novas, ao contrário, são ridículas as roupas fora de moda que às vezes as velhas vestem de acordo com o uso de seu tempo. Púchkin descreve com humor bonachão essa preferência pelos tempos de antanho na cena da festa em *O negro de Pedro, o Grande*: "As senhoras de idade procuravam astutamente aliar o vestuário moderno às velhas modas perseguidas: as toucas lembravam os chapeuzinhos de marta da tzarina Natália Kirílovna, as saias-balão e as mantilhas pouco se diferençavam do sarafã e da duchegréika"[3]. Em compensação, Púchkin descreve as novas modas dos tempos de Pedro com evidente simpatia. Os trajes daquela época revelavam a orientação política: a tendência para o velho tempo dos boiardos, ou para as inovações de Pedro.

A predileção cômica tanto pelas modas novas, como também a tendência ao antigo são apresentadas por Gógol na descrição de alguns trajes femininos no baile do governador em *Almas mortas*. Descritas as modas mais recentes, Gógol exclama: "Não, isto aqui não é uma província, isto é uma capital, é a própria Paris!" Mas logo observa: "Apenas aqui e ali surgia alguma touca inédita no mundo ou até mesmo alguma pluma quase de pavão, contrariando todas as modas, ao gosto da portadora"[4]. Mais forte ainda é a sátira dos trajes da alta sociedade em *A avenida Niévski*: "E que mangas de vestido você encontra na avenida Niévski! Ai, que encanto! Elas parecem um pouco com dois balões de ar, como se uma dama de repente pudesse elevar-se no ar, caso não estivesse amparada pelo cavalheiro''[5]. Exemplos em que a pessoa (e junto com ela a classe a que pertence) caracteriza-se pelo traje são muitos em Gógol. Pode-se recordar aqui ao menos o fraque cor de mirtilo ou ''cor de fumaça com chamas de Navarino''[6] que Tchítchikov encomenda para si.

---

[3] Em *A dama de espadas*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo, Max Limonad, 1981. p. 15. As explicações que seguem foram retiradas desta edição: *sarafã* = vestido comprido que se usava com uma blusa de mangas largas; *duchegréika* = casaco forrado de algodão.

[4] *Almas mortas*, cit., cap. VIII, p. 195.

Do mesmo modo que são ridículas as modas ou as roupas antiquadas, também é ridículo o vestuário dos estrangeiros. Assim, até hoje na Inglaterra os corretores da bolsa de valores usam chapéu-coco. Mas, se esses ingleses de chapéu-coco na cabeça aparecessem hoje na avenida Niévski, eles fariam rir. Este caso mostra muito claramente que um vestuário insólito suscita o riso não pelo fato de ser insólito, mas porque esse insólito revela uma falta de correspondência com as noções inconscientes sobre a vulnerabilidade que esse vestuário expressa. Se falta isso, uma roupa esquisita, insólita, estranha, não nos faz rir. Desse modo, é possível ver em nossas ruas visitantes da Índia e de outros países em seus magníficos e vistosos trajes nacionais. É o caso, por exemplo, dos longos vestidos de seda das mulheres hindus — eles suscitam o encanto e a admiração geral.

Os casos apresentados nos explicam por que e em que circunstâncias uma diferença é percebida como elemento cômico. Nos últimos exemplos citados tratava-se de uma diferença provocada pelo comportamento da própria pessoa. Porém, em essência, esses casos não se distinguem daqueles em que as diferenças se devem não a pessoas, mas à natureza. A correspondência geral de caráter biológico foi definida acima. As diferenças biológicas individuais são ridículas quando percebidas como deformidades que transgridem a harmonia da natureza. Já se falou, acima, dos gordos. Neste caso um defeito físico era cômico porque atrás dele reconhecia-se um defeito de outra ordem. Entretanto, os defeitos físicos são também de outro gênero. As crianças e as pessoas ingênuas em geral consideram ridículos os defeitos físicos de qualquer gênero, tais como grandes pintas peludas, olhos estrábicos ou saltados, lábios caídos, papo grande, boca torta, narizes vermelhos ou azulados etc. Por que são ridículos os calvos, os que têm pernas curtas ou, ao contrário, os pernalongas? Esses defeitos não revelam nenhuma imperfeição pessoal interior. Eles constituem uma deformidade natural e contrariam nossas noções de harmonia e de proporção, as quais são racionais do ponto de vista das leis gerais da natureza. Neste sentido, têm razão os teóricos que, a começar de Aristóteles, afirmaram a identidade entre o cômico e o disforme.

Isso esclarece por que são ridículas as deformações dos rostos humanos nos espelhos curvos. Narizes exagerados e proeminentes, bochechas extremamente gorduchas, enormes orelhas de abano, uma expressão do rosto completamente inusitada, sobretudo quando ri de modo que a boca chegue até as orelhas — tudo isso constitui uma deformidade que suscita o riso como também os outros tipos de deformidade e desproporção.

---

[5] *A avenida Niévski*, cit., p. 6.

[6] *Almas mortas*, cit. Alusão à batalha de Navarino no Peloponeso (1827), onde a esquadra anglo-russo-francesa derrotou a turco-egípcia. O choque desencadeou a guerra russo-turca.

9

O homem com aparência de animal

Examinamos até agora aqueles casos em que a comicidade surge do confronto de algumas qualidades interiores do espírito ou da alma do homem com as formas exteriores de sua manifestação, sendo que essa comparação era tal de modo a pôr a nu as qualidades negativas da pessoa representada ou observada. Confrontaram-se alguns dados interiores e exteriores próprios de uma mesma pessoa. Mas é possível também uma comparação de caráter diferente: o objeto de confronto é tomado do mundo circunstante. Na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso. É fácil notar que a aproximação do homem com animais, ou a comparação entre eles, nem sempre suscita o riso, mas apenas *em determinadas condições*. Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. Por isso a representação de uma pessoa com o aspecto de porco, macaco, gralha ou urso indica as qualidades negativas correspondentes do homem. A similitude com animais aos quais não são atribuídas qualidades negativas (a águia, o falcão, o cisne, o rouxinol) não provoca o riso. Daí a conclusão de que para as comparações humorísticas e satíricas são úteis apenas os animais a que se atribuem certas qualidades negativas que

lembram qualidades análogas do ser humano. Chamar uma pessoa com o nome de um animal qualquer é a forma mais difundida de injúria cômica tanto na vida como nas obras literárias. Porco, asno, camelo, gralha, cobra etc. são xingamentos comuns que suscitam o riso dos espectadores. São possíveis aqui associações as mais diversas e insólitas. "Um médico zeloso é como um pelicano", "Todo almofadinha é como uma lavadeira" são alguns aforismos de Kozmá Prutkóv. "Somente por causa das crianças eu mantenho este tritão" — diz em Tchékhov um proprietário de terras sobre a governanta inglesa (*A filha de Albion*). "Mulheres autênticas hoje em dia não existem, mas, com o perdão de Deus, somente lavadeiras e anchovas", diz-se no conto *No pensionato* de Tchékhov. A comparação com animais é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito qualquer. Onde isso não ocorre, a comparação não só não é ofensiva, mas pode até servir como manifestação de elogio ou de afeto. Na poesia popular o falcão brilhante é símbolo do jovem bom, o cuco da moça saudosa. Uma mulher jovem, infeliz no casamento, quer se transformar num pássaro e sob essa aparência voar de volta para casa etc. Na vida cotidiana tratamentos como "gatinha", "canarinha", "coelhinha" e outros servem como expressões de afeto.

Como em outros casos, sobretudo em Gógol encontramos um material rico e variado. A particularidade do estilo gogoliano neste caso reside no fato de que as pessoas não são nunca representadas em forma de animais (como acontece, por exemplo, na fábula), mas somente os que os lembram em suas formas variadas assemelham-se a eles.

Representar um homem de modo que em seu aspecto humano se desenhe a imagem de um animal é um procedimento utilizado do modo mais conseqüente na descrição de Sobakévitch, que é comparado a um urso[1]: "Quando Tchítchikov olhou de esguelha para Sobakévitch, este pareceu-lhe extremamente com um urso de tamanho médio". Ele é desajeitado, anda com os pés virados para dentro, usa um fraque marrom e se chama Mikhail Semiônovitch[2].

Porém, não ele apenas, mas todo o mobiliário que o circunda possui algo ursino: "Tudo [...] tinha uma estranha semelhança com o próprio dono da casa", "Num canto ficava uma escrivaninha barriguda de nogueira, sobre quatro pernas deselegantes — um verdadeiro urso".

---

[1] Em *Almas mortas*, cit. O nome da personagem, ainda que comparada a um urso, remete à palavra *sobaka* (cachorro).

[2] Nas fábulas e contos populares russos os animais geralmente recebem nome e patronímico próprios. O urso aparece freqüentemente com o nome de Mikhail (Micha, Michka) Semiônovitch.

Em *Ivan Fiódorovitch Chponka*, Vassilissa Kachpárovna quer casar seu sobrinho. Ele se vê em sonho já casado, e o sonho toma a forma de pesadelo. "É estranho para ele: não sabe como se aproximar dela, o que dizer-lhe, e nota que ela tem uma cara de ganso." Em seguida ele "vê outra esposa, também com cara de ganso". Mais freqüentemente, a semelhança com um animal ocorre de passagem, o que não diminui a comicidade, mas, ao contrário, reforça-a. Em *O inspetor geral*, Khlestakóv imagina-se em trajes da capital aparecendo na casa de vizinhos provincianos e mandando seu criado avisá-los: "Ivan Alieksândrovitch Khlestakóv deseja ser recebido". "Esses pobres diabos provincianos aí não sabem nem ao menos o que quer dizer 'deseja ser recebido'. Quando algum rico fazendeiro faz uma visita, esses ursos vão se esconder no quarto."[3] Na cena da gabolice[4] Khlestakóv diz: "E lá o escrevente de cartas, tremenda ratazana, com a pena só tr... tr... foi escrevendo". Por outro lado, o governador tem a seguinte opinião sobre Khlestakóv: "[...] mas ele vem vestindo fraque. Parece uma mosca de asa torta"[5]. Na carta de Khlestakóv a Triápitchkin lemos: "O diretor do hospital, um certo Zemlianika, é um verdadeiro porco enfeitado!"; "Em primeiro lugar vem o governador: ele é mais imbecil do que um capão na engorda"[6].

Em todos esses casos a pessoa é rebaixada ao nível do animal. Mas em Gógol encontra-se também o caso oposto: o animal se humaniza. Os cães de Koróbotchka põem-se a latir em todos os diapasões possíveis, e Gógol descreve isso como um concerto no qual se destacam sobretudo as vozes de temor[7]. Os cães de Nozdrióv comportam-se de modo familiar com as pessoas: "Todos eles, arrebitando as caudas, que os caçadores entendidos em cães chamam de lemes, dispararam ao encontro dos visitantes e puseram-se a cumprimentá-los"[8]. Esse cumprimento consiste no fato de que "Uma dezena deles colocou as patas nos ombros de Nozdrióv"[9]. Um

---

[3] Em *O inspetor geral*, cit., p. 45.
[4] Ibidem, ato III, cena VI.
[5] Ibidem, p. 89.
[6] Ibidem, p. 166 e 163, respectivamente.
[7] *Almas mortas*, cit., p. 52-3.
[8] Ibidem, p. 88.
[9] Ibidem, p. 88.

deles, Obrugai, em vez de um beijo, dá uma lambida na boca de Tchítchikov. A humanização dos animais às vezes é levada ao absurdo, e esse absurdo reforça o efeito cômico. No *Diário de um louco* a inverossimilhança justifica-se pelo fato de que o mundo é mostrado através do prisma das percepções de um maluco: "Li também nos jornais acerca de duas vacas que entraram numa loja e pediram para si uma libra de chá"[10]. A correspondência entre os dois cães, Medji e Fidel, é apresentada como verdadeiramente real e tendo lugar na realidade. Ela consiste numa sátira aos representantes das classes superiores e ao círculo de seus interesses. Esse meio Popríschin não pode atingir, embora o deseje ardentemente. São ridicularizados não apenas os defeitos sociais, mas também os sentimentos autenticamente humanos como, por exemplo, o amor: "Ah, minha querida, como é evidente a aproximação da primavera! Bate-me o coração, como se esperasse alguma coisa"[11]. Estas palavras têm um sentido poético, mas na interpretação canina adquirem um matiz completamente diferente. O fato de Gógol alternar a sátira social com a sátira individual-psicológica não atenua o sentido satírico de sua obra, aliás, pelo contrário: uma sátira social contínua, sem estratos puramente cômicos, criaria monotonia e tendenciosidade didática e causaria tédio no leitor.

Na sátira e na humorística soviéticas a comparação com animais raramente é encontrada. Aparece com mais freqüência nas artes figurativas. Várias revistas satíricas possuem ou possuíam títulos pinçados do mundo animal. Nomes como *Beguemot*, *Nossorog*, *Krokodil*, *Ioj*, *Iorch*, *Juk*, *Komar*, *Ossá*, *Skorpion*, *Chmiel*, *Moskit*, *Krissodáv* e muitos outros[12]. Em cada um dos casos é possível explicar por que foi escolhido este ou aquele nome.

O animal desempenha um papel especial nas fábulas e nos contos maravilhosos populares. Recorrendo às fábulas de Krilov[13], é possível ver que ali o animal às vezes suscita o riso e às vezes não. Em fábulas como *O lobo e o cordeiro*, *O leão e o rato*, *O lobo*

---

[10] Nikolai Gógol, *Diário de um louco*, cit., p. 33. Os contos desta coletânea não foram traduzidos diretamente do russo e apresentam problemas de tradução. A referência serve ao leitor para dar uma pálida idéia do original gogoliano. No entanto, quando citado, só nos remeteremos a ele se o trecho se prestar à exemplificação exigida.
[11] Op. cit., p. 40-1.
[12] Em português, hipopótamo, rinoceronte, crocodilo, ouriço, acerina, besouro, pernilongo, vespa, escorpião, zangão, mosquito, mata-ratos.
[13] Fabulista russo (1768-1844).

no canil e em toda uma série de outras os animais não são ridículos. Uma característica específica da fábula é o alegorismo. Através dos animais subentendem-se os homens. Portanto, o alegorismo enquanto tal não assegura o riso. Porém, se tomarmos as fábulas *A macaca e os óculos*, *A rã e o boi*, *O quarteto* e várias outras, ficaremos propensos ao riso. Na figura da macaca buliçosa, da rã inchada de arrogância, nas figuras simplórias da macaca, do asno, da cabra e do urso é fácil para nós reconhecer as pessoas com todos os seus defeitos. É verdade, também nas fábulas *O lobo e o cordeiro*, *O leão e o rato* etc. os defeitos aparecem. Mas no primeiro caso aparecem os defeitos terríveis, no segundo os mesquinhos. O lobo que devora o cordeiro inocente não é cômico, mas odioso.

É diferente a correlação entre seres humanos e animais no conto maravilhoso. Difundiu-se amplamente a idéia de que nos contos maravilhosos através dos animais subentendem-se os homens, como ocorre na fábula*. Tal idéia é sem dúvida errônea. Diferentemente da fábula, no conto maravilhoso o alegorismo é completamente estranho. Nos contos maravilhosos os costumes dos bichos, a diferença de seus caracteres lembram os homens, e por isso fazem sorrir, mas as figuras dos animais não representam as figuras dos seres humanos em geral, como ocorre na fábula. Os contos maravilhosos sobre animais enquanto gênero não perseguem objetivos satíricos, não se prestam para fins de zombaria. Os protagonistas não personificam os defeitos humanos. No conto maravilhoso a atitude em relação aos animais pode ser afetuosa. Eles são chamados de modo carinhoso e com diminutivos: "lebrezinha", "galinho", "ouricinho", "cabritinho", e assim por diante. Até mesmo a astuta raposa é chamada de "raposinha-irmãzinha". A personagem negativa do conto maravilhoso, o lobo, pode ser objeto de zombaria, mas nesse caso ela não é provocada pela figura do animal (a figura do lobo não é cômica), mas pela trama. Se, por exemplo, num conto maravilhoso sobre o lobo e a raposa, o lobo bobão, seguindo o conselho pérfido da raposa, enfia o rabo num buraco do gelo de modo que este congela e quando o atacam arranca o próprio rabo, fugindo sem ele, o cômico aí não é a figura do lobo, mas a ação, a trama. Sobre a comicidade da ação trataremos mais adiante.

Os contos maravilhosos populares sobre animais não perseguem objetivos satíricos. Nos casos em que isso ocorre, o conto maravilhoso é popular, mas possui origem literária. No folclore russo existem apenas dois desses contos maravilhosos. É a história de Iorch Iórchovitch e a da raposa-confessora. Ambos os contos maravilhosos não têm origem folclórica. A história de Iorch é do século XVII e representa uma sátira cortante ao processo judiciário moscovita de então e o conto maravilhoso sobre a raposa-confessora é uma sátira ao clero. Ambos passaram da literatura ao folclore*.

Nos casos em que o povo pretende retratar o mundo satiricamente, ele não recorre às imagens de animais. Os contos maravilhosos satíricos são contos sobre popes, sobre proprietários de terras, e não sobre animais.

Não perseguem objetivos satíricos nem de travestimento. Para os festejos natalinos, e em parte também para a *Máslenitsa*, pessoas fantasiavam-se de animais, usavam máscaras e peles de bichos — de urso, de cegonha, arremedavam a cabra. Vestidas de animais, faziam micagens e os espectadores pouco exigentes estouravam de rir. O pescoço comprido da cegonha, o jeito canhestro do urso, os balidos das cabras, tudo isso provocava nos presentes alegres risadas. Este é um tipo diferente de riso, que examinaremos mais adiante. Mesmo se aqui há zombaria, esta é totalmente inocente, bonachona.

Nesses casos o animal é representado pelo homem. Mas com o mesmo efeito é possível o contrário: nisto se baseia a comicidade dos animais amestrados. Elefantes que lambuzam de espuma de sabão a cara do domador para barbeá-lo, ursos que andam de bicicleta, cachorrinhos que dançam sobre duas pernas ou uivam ao som de bandolins, como faz a Kachtanka[14] de Tchékhov. A percepção cômica dos animais encontra-se já na Grécia Antiga. Aristófanes intitulou algumas de suas comédias com nomes de animais: *As aves*, *As vespas*, *As rãs*. Nelas, em vez de pessoas, são animais que atuam, e até hoje isso diverte os espectadores. Vê-se a que ponto são vitais os princípios utilizados por Aristófanes pelo conto maravilhoso de Saltikóv-Schedrin *A águia-mecenas*. Ali, a águia arranja para si um paraíso de proprietários de terras, obrigando todos os pássaros a servi-la: "Os frangos-d'água e mergulhões formaram uma banda de música, os papagaios foram nomeados trovadores, à gralha de flanco branco por ser ladra confiaram as chaves do tesouro, a coruja e o mocho foram obrigados a voar de noite para fazer a ronda''. Com os pássaros cria-se até uma academia de ciências, mas todo esse intento acaba dando em nada, pois todos investem um contra o outro e tudo vem abaixo. Saltikóv-Schedrin em seus contos maravilhosos recorre repetidas vezes às figuras de animais (o gobião sábio, a lebre altruísta, a vobla seca e outros). Todos esses são contos maravilhosos-alegorias e sátiras, e nisso reside a diferença deles em relação aos contos maravilhosos populares. Aproximar alguns aspectos da obra de Saltikóv-Schedrin do folclore é um equívoco. Mas, em compensação, ela tem pontos em comum com os contos maravilhosos-novelas satíricos do século XVII. No *Idílio contemporâneo* há uma cena intitulada ''O gobião desditoso, ou um Drama no tribunal popular de Káchin'' (cap. XXIV), que lembra muito a *Novela sobre Iorch Iórchovitch, filho de Schetínnikov* (ou *A demanda da Carpa contra a Acerina*).

---

* Cf., por exemplo: V. P. Anikin, *Rússkie naródnie skázki* [*Contos maravilhosos populares russos*]. Moscou, Utchniedguiz, 1959. p. 67.

* Cf. V. P. Adriánova-Peretz, *Ótcherki po istórii satirítcheskoi literatúri XVII vieka* [*Ensaios de história da literatura satírica do século XVII*]. Moscou-Leningrado, AN SSSP, 1937. p. 124-224.

[14] Existe tradução brasileira de Boris Schnaiderman em *O beijo e outras histórias*. São Paulo, Círculo do Livro, s. d. p. 39-60; e em *As três irmãs — Contos*. São Paulo, Abril Cultural, 1982. p. 177-98.

Os materiais citados são suficientes para mostrar em que consiste a comicidade a partir da comparação do homem com animais.

10

O homem-coisa

A representação do homem como coisa é cômica pelas mesmas razões e nas mesmas condições em que é cômica sua representação em vestes de animal. ''Gralhas de cauda curta'', ''barretes'', ''cogumelos de pouca pança'' — com essas e outras palavras o governador xinga Bóbtchinski e Dóbtchinski[1]. Animais (gralhas) e coisas (barretes, cogumelos) são nomeados aqui ao mesmo tempo.

Em *Talentos e admiradores*, de Ostróvski, o velho artista Narokov fala do empresário: ''Ele é uma árvore que temos aqui, uma árvore, um carvalho, uma besta''. ''Poste!''[2], diz no conto de Tchékhov o pai da noiva à sua esposa quando ela, para abençoar os jovens, na pressa, ao invés do ícone, tira da parede o retrato do escritor Lajétchnikov.

Insultos e comparações de todo tipo são geralmente muito coloridos tanto na vida como nas obras literárias. As comadres de Windsor chamam Falstaff de ''abóbora aguada''. Na comédia de Ostróvski *A verdade vai bem, a felicidade melhor ainda*, Filitsata diz do comerciante que é totalmente submisso à mãe: ''Balalaica sem cordas'', definindo à perfeição sua natureza.

Geralmente, um caráter pode ser bem definido através da comparação com uma coisa. Tchékhov tem um conto intitulado ''Um tronco intelectual". "Vosso caráter é semelhante à groselha azeda" — escreve Tchékhov à Mizínova; e sobre si mesmo a Suvórin: "Não tenho um caráter, mas uma bucha". Expressões brincalhonas desse tipo encontram-se freqüentemente nas cartas de Tchékhov ao irmão Aleksandr: "Não seja um par de calças, venha"; "Numa palavra, você é um botão". Muito expressivas são algumas comparações de Kozmá Prutkóv: "Eu compararei sem hesitar um velho que passeia a uma clepsidra". Como sempre, são particularmente coloridos os exemplos análogos em Gógol. "Seu torrada queimada", "burro como uma porta" — é assim que no conto *O nariz*[3] a mulher do barbeiro xinga o marido. "Parece que viu passarinho verde, seu pedaço de pau" — fala Podkoléssin de Kotchkáriev em *O casamento*, e ele mesmo acrescenta: "Não passa de um sapato de mulher, não é gente".

---

[1] Personagens de *O inspetor geral*, de N. Gógol, cit.

[2] No original russo: frade-de-pedra, fradépio, espécie de marco de pedra.

"Que diretor é ele? É uma rolha e não um diretor, uma simples rolha dessas que servem para tapar garrafas" — assim em *Diário de um louco*[4] refere-se Poprìschin ao chefe.

Um rosto humano, representado através de um objeto, perde o sentido. "Era uma cara dessas que em sociedade chamam de focinho de cântaro" (*Almas mortas*, cap. VI). No *Diário de um louco* o rosto do chefe de seção parece um frasco de farmácia. A boca de Ivan Ivánovitch é meio parecida com a letra *íjitsa*[5], Ivan Nikíforovitch tem um nariz semelhante a uma ameixa madura.

Em todos esses casos, como é comum em Gógol, é como se não houvesse sátira social. O caráter social define-se no todo da narrativa. Mas a representação do rosto por meio de um objeto também é possível como sátira política direta. Na época de Luís XVIII, a representação de seu rosto sob a forma de uma pêra madura — assim eram representadas suas bochechas flácidas e o rosto que se estreitava na parte superior — circulou amplamente nas revistas satíricas francesas.

Porém não apenas o rosto, toda a figura humana descrita através do mundo das coisas pode se tornar cômica. "Agáfia Fedosséevna tinha na cabeça uma touca, três verrugas no nariz e um roupão cor de café com flores amarelinhas. Todo seu talhe parecia um barril, e por isso encontrar sua cintura era tão difícil como enxergar o próprio nariz sem um espelho. Suas pernas eram curtinhas, moldadas à imagem de duas almofadas." Apesar da fofura e da rotundidade do talhe, Agáfia Fedosséevna é representada como mulher muito ambiciosa. Em *Almas mortas*, um vendedor de *sbítien*[6] é descrito como "um samovar de cobre vermelho e com um rosto tão vermelho quanto o samovar, de modo que de longe se poderia pensar que à janela estivessem dois samovares, se um deles não tivesse uma barba negra como azeviche". Grigóri Grigórievitch em *Ivan Fiódorovitch Chponka* é representado do seguinte modo: "Grigóri Grigórievitch recostou-se na cama e parecia um enorme colchão deitado sobre o outro". É interessante comparar com essa a representação de um homem, feita por Saltikóv-Schedrin em *Idílio contemporâneo*: "Era um homem de uns cinqüenta anos extraordinariamente ágil e perfeitamente oval. Como se ele todo fosse constituído de vários ovais ligados entre si por um fio, posto em movimento por um mecanismo oculto. No meio ficava o oval básico — a barriga, e quando ele começava a se mexer, os ovais e ovaizinhos restantes também se punham em movimento". Esta descrição, num certo sentido, serve de ilustração à teoria de Bergson. "Nós rimos", diz Bergson, "toda vez que uma pessoa produz em nós a impressão que uma coisa produz". Mas este mesmo exemplo revela também a insuficiência da teoria de Bergson. A representação do ser humano através de uma coisa nem sempre é cômica como afirma Bergson, mas somente quando a coisa é intrinsecamente comparável à pessoa e expressa algum defeito seu. Na descrição de Saltikóv-Schedrin vemos só uma coisa que já perdeu sua ligação com o homem, e por isso, no fundo, já não produz uma impressão cômica.

Se as pessoas gordas são descritas através de almofadas, barris, colchões, a magreza suscita outras associações: "Um magrela é algo semelhante a uma escova de dentes" (Gógol). Do magricela Jevákin Kotchkáriev diz: "É como uma bolsinha da qual tiramos o tabaco". A velhota em *Chponka* é caracterizada do seguinte modo: "Nesse ínterim entrou a velhota, miudinha, a própria cafeteira de touca". O ser humano pode ser ridículo também em seus movimentos: "Aqui vai para vocês mais um sinal: quando anda, ele sempre agita os braços. Já o falecido assessor local Denis Petróvitch, sempre que calhava de vê-lo por detrás, dizia: 'Olhem, olhem, lá vai o moinho de vento' " (Gógol).

Em Gógol é possível encontrar comparações muito estranhas, mas extremamente adequadas. Chponka sonha com sua futura mulher, mas ele não consegue captar seus traços: "E de repente ele sonhou que a mulher não era absolutamente um ser humano, mas uma espécie de tecido de lã". É característico que em Gógol essas aproximações aparentemente inverossímeis sejam feitas através da

---

[3] Em *O nariz & A terrível vingança*. Trad. de Arlete Cavaliere. São Paulo, Max Limonad, 1986. p. 15.

[4] Op. cit., p. 45.

[5] Última letra do eslavo eclesiástico e do russo antigo, com a grafia semelhante ao V do alfabeto latino e o som de I.

[6] Bebida quente consumida antigamente na Rússia, à base de especiarias e mel.

descrição de um sonho (*Chponka*, *O retrato*) ou das alucinações de um louco ou de um doente (*A avenida Niévski*, *Diário de um louco*). De modo que se esse mundo ilusório é representado como real, o mundo real em Gógol assume às vezes um caráter de absoluta inverossimilhança. Essa mistura de dois planos no exemplo citado é empregada para fins cômicos, mas em Gógol ela adquire com muita freqüência um caráter trágico, como em *O capote*[7], onde Akáki Akákievitch se transforma em fantasma. É possível que exista alguma relação com isso no fato de que em Gógol não só as pessoas se assemelham às coisas, mas também as coisas se humanizam. Lembram-se a propósito as portas que rangem nas casas dos proprietários de terras dos tempos de antanho: "Não posso dizer por que elas cantavam: mas é extraordinário que toda porta tivesse uma voz própria: a porta que dava para o quarto cantava no mais agudo soprano; a porta da sala de jantar rouquejava com voz de baixo; mas a que ficava na entrada emitia um som estranho, tremulante e ao mesmo tempo lamuriento, tanto que, ao escutá-la com atenção, acabava-se ouvindo muito claramente: 'Meu Deus, que frio' ". Outro exemplo semelhante é o realejo de Nozdrióv com um pífaro muito vivo que não quer se aquietar de jeito nenhum, e continua assobiando sozinho quando os outros já não tocam. O chiado do relógio na casa de Koróbotchka lembra a Tchítchikov o sibilar da serpente, "mas olhando para cima, tranqüilizou-se, pois percebeu que era o relógio de parede que estava com vontade de bater horas"[8].

A comicidade aumenta se a coisa se assemelha não com o ser humano em geral, mas com uma pessoa *determinada*. Na horta de Koróbotchka as árvores frutíferas tinham sido cobertas com redes para protegê-las contra as gralhas e outros pássaros. "Com a mesma finalidade, estavam ali erigidos diversos espantalhos em hastes compridas e de braços abertos; um deles ostentava a touca da própria patroa."[9]

Em todos os casos citados examinou-se a aparência do homem. A aparência expressa a essência das pessoas representadas. Em Gógol, Tchítchikov, Sobakévitch, Nozdrióv, Pliúchkin e todos os outros criados como imagens visuais vivas não são apenas retratos, mas tipos que vemos como seres vivos; são representantes de categorias sociais e psicológicas dos homens daquela época. Raciocinando

---

[7] Traduzido por Vinícius de Moraes em *O livro de bolso dos contos russos*, cit., p. 56-80.

[8] *Almas mortas*, cit., p. 54.

[9] Ibidem, p. 57.

em abstrato, as pessoas muito gordas ou muito magras, vestidas de modo insólito ou semelhantes a moinhos de vento, a samovares ou a porcos, enquanto pessoas poderiam ser extremamente respeitáveis. Um raciocínio desses estará correto para a vida real, mas não para as obras de arte onde essas características exteriores atestam a deficiência das figuras representadas pelo autor. Reside aí o profundo sentido satírico deste tipo de comicidade.

Se um homem imóvel é representado como coisa, o homem em movimento é representado como autômato. A propósito, novamente, podemos citar uma consideração de Bergson: "Poses, gestos e movimentos do corpo humano são ridículos na medida em que o referido corpo desperta em nós a representação de uma simples máquina". Tal consideração é equivocada. O coração bate e os pulmões respiram com a precisão de um mecanismo, mas isso não é ridículo. Não são absolutamente ridículas, e estão mais para terríveis, as convulsões perfeitamente rítmicas de um epiléptico. Um autômato em movimento pode não ser ridículo, mas terrível. Na galeria de Pedro, o Grande, que antigamente ficava no Museu de Etnografia, havia uma figura sentada do monarca com o rosto de cera e com um mecanismo oculto no interior. Quando os visitantes da galeria paravam diante dessa figura, um funcionário pressionava um pedal e Pedro erguia-se em toda a sua estatura. Isso provocava tamanho pavor e susto que acabaram suspendendo a apresentação.

O homem-mecanismo não é sempre ridículo, mas somente nas mesmas condições em que uma coisa é ridícula. Um dos governadores de *História de uma cidade* é descrito assim: "A passionalidade fora riscada do número de elementos que compunham sua natureza, e substituída pela inflexibilidade que funcionava com a regularidade do mais preciso mecanismo". Neste caso a representação de um homem sob o aspecto de um mecanismo é ridícula porque revela sua natureza íntima.

Tudo o que foi dito serve para evidenciar aquele aspecto específico de comicidade que é próprio do teatro de marionetes. A marionete em si é uma coisa. Mas no teatro ela é uma coisa que se mexe, por trás da qual se pressupõe uma alma humana que na realidade não existe. O princípio do teatro de marionetes reside na automatização de movimentos que imitam, e por isso mesmo parodiam, os movimentos humanos.

Por essa razão, no teatro de marionetes propriamente dito é impossível representar as tragédias humanas. É verdade que houve tentativas neste sentido. Goethe, por exemplo, no romance *Os anos* *de peregrinação de Wilhelm Meister*, descreve um teatro de marionetes em que eram representadas cenas bíblicas (o duelo entre Davi e Golias, por exemplo). Tais cenas, como diríamos hoje, criavam uma impressão de grotesco, mas sem perseguir objetivos cômicos.

Na cena do teatro de marionetes levavam o *Fausto*, e Goethe assistia a espetáculos desse tipo, que não tendiam à comicidade, pretendiam antes estimular um certo horror não desprovido de prazer e ao mesmo tempo a satisfação pelo triunfo da virtude e pela punição do vício. Para o homem atual a tragédia num palco de teatro de marionetes já não seria possível, seria fruída apenas como cômica. Um punhal cravado no peito do adversário no teatro de marionetes provoca apenas o riso do espectador de hoje. É impossível imaginar Obraztsóv ou Demiénni[10] em seus teatros de marionetes, apresentando tragédias de Racine, de Shakespeare ou de quem quer que seja. O teatro popular russo de marionetes é sempre e somente cômico, e cômico não por acaso, mas deliberadamente. A comicidade do teatro popular de marionetes, porém, não é suscitada apenas pelo automatismo dos movimentos, mas também pela trama, pelo decorrer da ação. As ações das marionetes são mecânicas. Os bonecos trocam entre si pauladas na cabeça com a precisão de um mecanismo. No efeito cômico suscitado pelas marionetes baseia-se um dos contos maravilhosos de Saltikóv-Schedrin — *Os pequenos titereteiros*. Nele é descrito um titereteiro que faz bonecos e os utiliza imediatamente em suas apresentações. Uma das marionetes representa um assessor de colegiado que aceita propina. "Apoiou uma das mãos no quadril, enfiou a outra no bolso das calças como se colocasse algo ali. Cruzou as pernas [...]" Outra figura é a de um mujique "que lhe traz uma recompensa": "De dentro de seu paletó sobressaíam galinhas, gansos, patos, perus, leitões, e de um dos bolsos despontava até mesmo uma vaca inteira". A vaca muge. O assessor atira-se sobre o mujique e num instante se apossa de tudo. Obriga-o até a tirar as meias e os *lápti*[11] e encontra escondido ali o dinheiro.

Aquilo que na vida real não é absolutamente cômico — a exação dos camponeses — torna-se risível no palco de teatro de marionetes, cujos instrumentos são utilizados com finalidades satíricas.

---

[10] Serguei V. Obraztsóv, diretor russo, fundador em Moscou (1931) do Teatro Estatal de Marionetes e autor de espetáculos, livros e artigos sobre o assunto. Ievguiéni S. Demiénni, ator e diretor, é um dos fundadores do teatro soviético de marionetes com sede em Leningrado.

[11] Tipo de calçado de fibra de tília usado pelos camponeses pobres.

11

A ridicularização das profissões

Tendo examinado o homem do ponto de vista de seu aspecto exterior, devemos examiná-lo no que se refere à sua atividade. Algumas profissões podem ser representadas satiricamente. Nesses casos a atividade é representada apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo. Os mais evidentes exemplos disso podem-se encontrar em Gógol. Assim é descrito Akáki Akákievitch Bachmátchkin[1]. Ele é um copista, sendo que o próprio processo da cópia, independentemente do sentido e do conteúdo do texto, absorve toda a sua atenção. O leitor só o vê desse prisma. A partir disso ele causa pena e ao mesmo tempo é ridículo. O mesmo princípio de representação se aplica quando se descreve o trabalho não de uma única pessoa, mas o da repartição toda: "O barulho das penas era grande e parecia que algumas carroças cheias de ramagem atravessavam uma floresta coberta por quatro palmos de folhas secas". Neste caso Gógol acrescenta uma hipérbole, coisa que, falando no geral, não é característica de seu estilo cômico. A tarefa de representar uma atividade qualquer do ponto de vista cômico ou satírico é mais fácil se essa mesma atividade em si não requer uma tensão mental especial, e toda a atenção se dirige apenas às suas formas exteriores. Assim, por exemplo, é representado o barbeiro Ivan Iákovlievitch no conto *O nariz*. Ali descreve-se minuciosamente como ele faz a barba do major Kovalióv. É descrito todo o processo do barbear, sendo que se mostra o prazer que tal processo causa tanto no barbeiro como no freguês: "Kovalióv sentou-se, Ivan Iákovlievitch cobriu-o com um guardanapo e, num instante, com o auxílio do pincel, transformou toda a sua barba e parte das bochechas num creme semelhante ao que é servido nas festas de aniversário dos comerciantes"[2]. Segue-se a descrição de como o major não permite que lhe seja tocado o nariz recém-readquirido e de como Ivan Iákovlievitch, apesar de ser "até difícil barbear sem segurar o órgão do olfato"[3], supera todos os obstáculos e barbeia com sucesso até o fim.

---

[1] Personagem do conto *O capote*, cit.

Há algumas profissões que são especialmente populares na literatura humorística e nas artes figurativas. A profissão de cozinheiro é uma delas, que se liga com o que já dissemos antes sobre comida. A representação dessa profissão é feita em tons de uma comicidade um tanto laudativa. Em *A carruagem* é descrito o trabalho do cozinheiro de um general, em *O capote* aparece a descrição de como cozinha certa dona-de-casa:

> Encontrou a porta do alfaiate aberta, e isso porque sua honrada esposa, no ato de fritar não sei que peixe, tinha deixado escapar uma fumaça tão espessa que se tornava impossível distinguir mesmo as baratas do aposento[4].

Nos casos em que a atividade tem por base apenas o aspecto físico, ela não pode ser privada de sentido por conta de seu conteúdo. A atenção concentrada no processo da atividade leva, nesses casos, à descrição da extraordinária técnica e do excepcional virtuosismo em sua execução. Como no caso já lembrado do barbeiro Ivan Iákovlievitch. Como também, por exemplo, no do vendedor de tecidos na segunda parte de *Almas mortas*. Ele se agita com prazer, apoiando-se com ambas as mãos no balcão. Joga com destreza uma peça de tecido na mesa e aproxima o pano do nariz de Tchítchikov.

> O preço foi combinado, embora fosse com *prifix*, como afirmava o comerciante. O corte foi destacado por meio de um ágil rasgão executado com ambas as mãos, embrulhado em papel com rapidez fenomenal, à russa, atado com um leve cordão, amarrado com nó instantâneo, cortado à tesoura, e, um momento depois, tudo já se encontrava na sege[5].

---

[2] *O nariz*, cit., p. 41.

[3] Ibidem, p. 42.

[4] *O capote*, cit., p. 61.

Um trabalho que inclua ainda que uma parte insignificante de criatividade não pode ser representado de modo cômico enquanto tal. De acordo com isso é representado o alfaiate Petróvitch no conto *O capote*. É um excelente artesão, e Gógol nos mostra, apelando à comicidade, não tanto o seu trabalho, quanto sua personalidade e figura, além de alguns traços exteriores da profissão que são específicos dos alfaiates: "Akáki Akákievitch compreendeu a necessidade de levar o seu capote ao alfaiate Petróvitch, que se achava instalado no quarto pavimento de uma escada de serviço e que, apesar de zarolho e engelhado, consertava com certa habilidade calças e fraques de funcionários e mesmo de civis, sob a condição, bem entendido, de que estivesse em abstenção alcoólica"[6]. A personagem é ridícula quando, com os pés descalços cruzados, senta sobre a mesa e mostra ao leitor o enorme dedão do pé; ele não consegue enfiar o fio na agulha, pois no dia anterior, na expressão da mulher, "este diabo zarolho estava com a lamparina cheia"[7]. Mas quando, solicitamente, entrega a Akáki Akákievitch o capote costurado à perfeição embrulhado num lenço, ele já não é ridículo, mas atrai para si a simpatia do leitor.

O trabalho do alfaiate não é nem um pouco apreciado pelos camponeses que reconhecem apenas o trabalho físico bruto da terra. O camponês tem consideração pela força física. Por isso a figura descarnada e leve do alfaiate fraco é alvo de zombaria em todo o folclore europeu. É tão leve que o vento leva. Os lobos o perseguem, mas ele é veloz e ágil e se põe a salvo em cima de uma árvore. Mesmo com todos os seus defeitos ele é engenhoso e às vezes é representado como corajoso. Quando os lobos sobem um em cima do outro para alcançá-lo na árvore, ele grita: "O de baixo vai conseguir mais do que todos". O lobo da base se assusta, sai correndo e toda a pirâmide de lobos desmorona. O conto maravilhoso dos Grimm *O alfaiate valente* pertence ao rol dos contos maravilhosos mais populares e preferidos dessa coletânea. Existe a estampa de um *lubók*[8] russo "De como um alfaiate procedeu com os diabos, lutou à sua maneira, lotou a isbá de ouro e deu cabo de todos eles". Na parte inferior da ilustração há um conto maravilhoso em versos sobre como o alfaiate venceu os diabinhos. Aí não existe propriamente uma sátira da profissão. A comicidade surge do contraste entre a debilidade física do alfaiate e sua engenhosidade e sagacidade, que lhe substituem a força.

---

[5] O presente trecho na tradução brasileira (op. cit., p. 414) apresenta algumas pequenas diferenças em relação à variante original citada por Propp, que no entanto não comprometem a validade do exemplo.

[6] *O capote*, cit., p. 61.

[7] Ibidem, p. 62.

[8] Antiga estampa russa em xilografia, com motivos populares, geralmente acompanhada de textos explicativos.

Uma das figuras preferidas pelos escritores satíricos do mundo inteiro é a figura do médico, sobretudo no teatro popular e nas primeiras comédias européias. O doutor juntamente com Arlequim e Pantalone era uma das figuras permanentes da *commedia dell'arte* italiana. Os pacientes ignorantes daqueles tempos enxergavam apenas os procedimentos e os atos exteriores do médico, mas não viam e não entendiam o sentido deles, não acreditavam nele.

No drama popular *O tzar Maksimilian* o médico apresenta-se aos espectadores da seguinte maneira:

> [...]
> Eu curo com arte,
> Dos mortos o sangue tiro [...]
> Arranco dentes, escarafuncho olhos,
> Mando para o outro mundo [...]

Esse médico trata os velhos com pancadas, prescreve-lhes uma alimentação à base de estrume etc. Existem *lubki*, nos quais é representado "o médico holandês e bom boticário". Ele é elogiado porque transforma os velhos em jovens.

No teatro de Petruchka[9] o médico aparece todo vestido de preto, com óculos enormes. Petruchka bate na cabeça do doutor. A figura cômica do médico é encontrada repetidas vezes em Molière (*O médico volante*, *Médico à força*, *O doente imaginário*). No *Médico à força*, Sganarelle, obrigado a representar um médico, recorre a toda espécie de manigância, recheada de palavras latinas. Em *O doente imaginário*, o médico arranca com perícia o dinheiro do doente hipocondríaco. A comédia termina com um balé no qual dançam oito enfermeiros com clister, seis farmacêuticos, um padioleiro e oito cirurgiões.

Os modos com que se obtém o efeito cômico são bastante evidentes e não demandam esclarecimentos teóricos.

O humor de Gógol possui outro caráter. Se em Molière os médicos andam em trajes especiais, com enormes clisteres etc., ou

---

[9] Espécie de polichinelo do teatro de bonecos russo.

seja, são mostrados por meio de manifestações da própria profissão, exteriores ou repetidas continuamente (balé), em Gógol o que se ridiculariza é a rotina da arte médica. No conto *O nariz*, podemos lembrar o médico ao qual recorre o major, mostrando-lhe o lugar completamente plano onde ficava o nariz, e a quem ele aconselha: "Lave com mais freqüência com água fria"[10].

Tolstói, que não gostava de médicos, representa a arte médica em algumas obras (a doença de Natacha em *Guerra e paz*, *A morte de Ivan Ilitch* etc.) como charlatanismo, cuja finalidade é embolsar discretamente o honorário que lhes confiam. A comicidade dessas descrições é involuntária. Tolstói não pretendia dar a isso uma representação cômica, mas é o que ocorre à sua revelia.

Gógol tratou com desenvoltura também a profissão de professor. Tornou-se proverbial o professor de história de *O inspetor geral*, que, discorrendo sobre Alexandre Magno, deixou-se arrebatar de tal modo que "Desceu correndo da sua mesa e começou a bater furiosamente com as carteiras no chão"[11]. Gógol também não se esqueceu dos cientistas. A partir da conversa de duas senhoras em *Almas mortas*, Gógol mostra como nas ciências de uma hipótese acanhada, recheada depois até a inverossimilhança, nascem falsas verdades que de uma cátedra se espalham pelo mundo. Gógol ridicularizou também o ambiente dos cientistas, anotando com precisão alguns de seus aspectos negativos. "Triste fatalidade servir no setor do ensino. Todos se metem. Todos querem mostrar que também são inteligentes"[12] — diz Luká Lukitch Khlopov, inspetor de escolas, no primeiro ato de *O inspetor geral*.

Pelo exposto, vê-se que o modo de ridicularizar as profissões não se diferencia em princípio da ridicularização de outros aspectos quaisquer da vida humana.

É significativo que Gógol, bem como outros escritores satíricos russos, não tenha em parte alguma abordado o trabalho do camponês da lavoura. O trabalho pesado do camponês servo de gleba, observado ainda que apenas do ponto de vista dos atos exteriores, não pode ser encarado como cômico por uma pessoa de bom senso.

---

[10] *O nariz*, cit., p. 37.

[11] Op. cit., p. 16. O original russo traz "com a cadeira no chão".

[12] Ibidem, p. 17. No original russo: "Deus nos livre de servir no setor da ciência".

12

A paródia

Realmente, os casos expostos até agora podem ser considerados como paródia latente.

Todos sabem o que é paródia, mas definir cientificamente e com precisão sua essência não é tão simples. Eis como a define Bóriev em seu livro dedicado ao cômico:

> A paródia consiste num exagero cômico na imitação, numa reprodução exageradamente irônica das peculiaridades características individuais da forma deste ou daquele fenômeno que revela sua comicidade e reduz seu conteúdo (12, 208).

Se refletirmos sobre essa definição, veremos que ela se baseia numa tautologia. "A paródia consiste num exagero cômico [...] que revela a comicidade." Mas, em que consiste propriamente a comicidade, o que suscita o riso, não é dito. A paródia é considerada como um exagero das peculiaridades individuais. Entretanto, a paródia nem sempre contém um exagero. O exagero é próprio da caricatura, não da paródia. Diz-se que a paródia abarca as peculiaridades individuais. Nossas observações não o confirmam. Podem ser parodiados também os fenômenos negativos de ordem social. Para resolver esta questão, examinaremos alguns materiais e daí tiraremos nossas conclusões.

A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. É possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no campo do mundo material. A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio. A imitação dos movimentos graciosos de uma amazona de circo por um palhaço sempre provoca o riso: há toda a aparência de elegância e de graciosidade, mas a elegância em si não há, o que existe é o contrário disso, a falta de desenvoltura. Desse modo, a paródia representa *um meio de desvendamento da inconsistência interior* do que é parodiado. A paródia do palhaço, no entanto, revela não o vazio do que é parodiado, mas a ausência nele das características positivas que imita.

Eis como Tchékhov no conto *A noite antes do julgamento* passa uma receita, que bem pode ser considerada como uma paródia. A receita é escrita por um homem que, pernoitando numa estação de posta ao lado de uma bela mulher adoentada, faz-se passar por médico e como tal a examina. A receita é a seguinte:

> Rp.
> Sic transit 0,05
> Gloria mundi 1,0
> Aquæ destillatæ 0,1
> *uma colher de mesa de duas em duas horas*
> P/ a sra. Siélova
> Dr. Záitsev.

É dada aqui toda a aparência de uma receita com todos os seus dados exteriores. Há a fórmula sacramental *Rp.* (isto é, *recipe*, tome), há denominações latinas e números fracionários que indicam a quantidade e as proporções, existe a dose, está dito que é necessário diluir o remédio em água destilada e quanto tomar, aparece indicado também para quem a receita foi prescrita e quem a prescreveu; só está faltando o principal, ou seja, em que consiste o conteúdo da receita, não há indicação de remédios. As palavras latinas não mencionam um remédio, mas constituem um ditado latino: *Sic transit* — assim passa, *gloria mundi* — a glória do mundo.

Se existe realmente paródia aqui, ela está no fato de que são repetidos ou citados traços exteriores do fenômeno na ausência de conteúdo interior. Como já sabemos, reside justamente nisso a essência daquele aspecto da comicidade que ora estudamos. No caso em questão, a comicidade é reforçada pela continuação do conto; o autor da receita vai ao tribunal por acusação de bigamia, e a mulher que ele examinou como médico é esposa do promotor que conduzirá o processo, e isso será esclarecido. O ditado *Sic transit...* revela-se extremamente oportuno para o autor da receita, cujo sobrenome, Záitsev[1], foi escolhido a dedo por Tchékhov, assim como o sobrenome da doente — sra. Siélova[2].

Porém, quem sabe, este caso não seja característico? Tomemos outro: o professor explica a lição, gesticulando animadamente. Um dos alunos foi posto de castigo e está perto da lousa às costas do professor e de frente para a classe. Às costas do professor ele repete todos os seus gestos: como o professor, ele agita os braços e repete sua mímica, acertando-a às mil maravilhas, pois conhece muito bem o professor e todas as expressões de seu rosto. Os alunos deixarão de ouvir o professor, irão olhar apenas para o traquinas perto da lousa, que o parodia. O aluno, repetindo todos os movimentos exteriores do professor, priva de conteúdo a sua fala. Neste caso a paródia reside na repetição dos traços exteriores do fenômeno que aos olhos dos presentes encobrem seu sentido. Este caso difere do precedente pelo fato de que no último serve de instrumento de paródia o movimento, mas a essência não muda.

Na comédia cinematográfica inglesa *As aventuras de Mr. Pitkin no hospital*[3] um artista travestido de enfermeira penetra no hospital. Para esconder que é homem, ele imita com muita habilidade o andar feminino. Ele anda de saltos altos e rebola com certo exagero. Os espectadores vêem sua figura por trás e explodem numa gargalhada geral.

Nos diversos cursos de poética fala-se com muita freqüência de paródias literárias e são dadas as respectivas definições. O aparecimento de uma paródia em literatura demonstra que a corrente literária parodiada começa a ser superada. Mas a paródia literária é apenas um caso particular de paródia. Paródias literárias já existiam na Antiguidade: *A guerra dos ratos e das rãs* é uma paródia da *Ilíada*. Sobre o quanto era difundida a paródia literária na Idade Média, escreve minuciosamente M. Bakhtin (7, 34). Kozmá Prutków ridiculariza a paixão pelo colorido espanhol em voga na poesia russa da década de 40.

Um mestre insuperável da paródia foi Tchékhov[*]. Realista convicto, Tchékhov parodia o estilo romântico arrebatado de Victor Hugo, o fantástico de Júlio Verne, parodia os romances policiais etc.

---

[1] Formado a partir de *zdiats*, lebre.

[2] Formado a partir do verbo *siest'* (comer), no passado.

[3] O título indicado por Propp não está correto. *The square peg*, filme realizado em 1958 por John P. Carstairs e protagonizado por Norman Wisdom, recebeu na URSS o título *Mr. Pitkin na retaguarda do inimigo*.

[*] Cf., por exemplo: *As ilhas volantes*, *O fósforo sueco*, *Mil e uma paixões*, *O que se encontra sempre nos romances* etc.

Nesses casos parodia-se, na verdade, o estilo individual de um escritor, mas esse estilo individual é por outro lado a manifestação de uma corrente determinada à qual pertence o escritor e justamente essa corrente é ridicularizada do ponto de vista da estética de uma nova tendência[*]. São ridicularizados também os defeitos da literatura em curso.

A paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social. Exemplos muito evidentes disso são fornecidos pelo folclore. No folclore mundial e no russo existe uma quantidade de paródias da missa, da catequese, das orações.

A paródia é cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado.

Da paródia é preciso distinguir a utilização para objetivos satíricos de formas de obras comumente conhecidas, dirigida não contra os autores dessas obras, mas contra fenômenos de caráter sociopolítico. Assim, por exemplo, "Um monumento" de Púchkin ou "Canção de ninar" de Liérmontov não podem ser ridicularizados. Em 1905 eram divulgadas muitas sátiras variadas, que na forma imitavam Púchkin ou Liérmontov. Mas não eram sátiras de ambos, e reside nisto sua diferença das paródias literárias. Na revista *Signal* de 1905 foi publicado um soneto que começava assim:

> Carrasco, não procures o favor popular![4]

O soneto é precedido da dedicatória: "Dedicado a Trepov" (Trepov era governador-geral de Petersburgo com poderes extraordinários). Contra ele, e não contra Púchkin, é dirigida a sátira. O poema de N. Chebuiev "Ao jornalista" (sobre o motivo de "Ein Gleiches"[5]) fala da falsa promessa de liberdade de expressão no manifesto do Czar e adverte os jornalistas para que não acreditem nele.

> Espera um pouco,
> Tu também ficarás!... (27, 403)

Esses casos não representam em si uma paródia. De preferência, é possível chamá-los de *travestimentos*, entendendo com isso a utilização de uma forma literária já acabada para fins diferentes daqueles que o autor tinha em vista. O travestimento persegue sempre objetivos de comicidade, e muito freqüentemente é utilizado com objetivos satíricos.

---

[*] Cf. P. Berkov, *Iz istórii rússkoi paródii XVIII-XX vv.* [*Da história da paródia russa nos séculos XVII-XX*.] *Vopróssi Literatúri* [*Questões de Literatura*], 5 : 220-68, 1957.

[4] Paródia do primeiro verso do poema de Púchkin "Poétu" [Ao poeta], que diz: "Poeta! não procures o favor popular".

[5] Poema de Goethe, considerado o modelo máximo da lírica alemã.

13

O exagero cômico

À paródia estão intimamente ligados os diversos procedimentos do exagero. Alguns teóricos conferem a esses procedimentos um significado excepcional e decisivo.

"A questão do exagero cômico — afirma Z. Podskálski — é a questão-chave para caracterizar tanto as representações da imagem cômica quanto a situação cômica" (30, 19). Iu. Bóriev expressa um pensamento semelhante: "Na sátira, o exagero e a ênfase constituem a manifestação de uma lei mais geral: a deformação tendenciosa do material da vida, que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica" (12, 363). N. Hartmann afirma muito categoricamente: "A comicidade tem sempre a ver com o exagero" (16, 646). Essas definições são corretas, mas não suficientes. O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco.

A essência da caricatura foi reiteradamente definida de modo convincente e correto. Toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir. A caricatura de fenômenos de ordem física (um nariz grande, uma barriga avantajada, a calvície) não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres. A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la.

A melhor definição da essência da caricatura foi dada por Púchkin. Gógol informa a respeito: "Ele sempre me dizia que nenhum escritor tinha revelado ainda o dom de saber pôr a nu a trivialidade da vida de modo tão evidente, de saber descrever com tal força o homem comum de modo que todos aqueles detalhes que escapam aos olhos surgissem claramente à vista de todos". Púchkin antecipou aqui, com genialidade, o que mais tarde afirmaram os filósofos profissionais. A formulação de Bergson reza: "A arte do caricaturista consiste em captar um pormenor, às vezes imperceptível, e torná-lo evidente a todos através da ampliação de suas dimensões" (9, 28).

A definição dada aqui é uma definição no sentido restrito da palavra. No sentido mais amplo, tal procedimento, como a representação de uma pessoa através de um animal ou de uma coisa, a respeito do que já tratamos antes, e também todos os tipos de paródia podem ser enquadrados no domínio da caricatura.

Não daremos exemplos de caricatura. Basta abrir qualquer revista satírica para verificar a verdade da definição puchkiniana sobre a essência da caricatura. A caricatura sempre deforma um pouco (e às vezes de modo substancial) o que é representado. Por isso Belínski considerava que as figuras gogolianas em *O inspetor geral* e em *Almas mortas* não são absolutamente caricaturas. São figuras verdadeiras, pinçadas diretamente da vida. Belínski refere-se de modo negativo à caricatura enquanto tal. Entretanto, em sua referência negativa à caricatura, Belínski tem razão apenas nos casos em que perante nós a caricatura é grosseira, gratuita e por isso não artística.

Púchkin também se referiu negativamente à caricatura, mas por motivos diferentes daqueles de Belínski. Lembremos o aparecimento de Oniéguin[1] no baile dos Larin: "O excêntrico, ao ser admitido no banquete, já estava irritado". Nada lhe agradava ali. "Ficou amuado" e jurava vingar-se de Liênski por ter insistido no convite.

> Daí, celebrando de antemão,
> Pôs-se a traçar no íntimo
> A caricatura de todos os comensais.

---

[1] Personagem principal do romance em versos *Ievguêni Oniéguin* de A. S. Púchkin.

A caricaturização desmerecida de algo é um ato amoral. Púchkin descreve o baile dos Larin, zombando benevolamente, mas sem deformar a verdade a nível de caricatura.

Outro tipo de exagero é a hipérbole. A hipérbole, na realidade, é uma variedade da caricatura. Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor, na hipérbole, do todo. A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas. Isso é evidente sobretudo no epos popular.

No epos primevo de vários povos o exagero é um dos instrumentos da heroização. Eis como é descrito um herói no epos iacuto: "O talhe da cintura dele tinha cinco braças[2]. Era corpulento de seis braças nos ombros. Três braças tinham as coxas roliças".

No epos russo não é hiperbolizado o aspecto exterior, mas a força do herói, que se manifesta na hora da batalha. Iliá Múromiets sozinho, brandindo a clava ou pegando pelos pés um tártaro que ele brande como uma arma, derrota todo o exército inimigo. Aqui o exagero possui uma nuança de humorismo, mas não visa objetivos de comicidade. Um humor ainda mais forte é encontrado na descrição de como Vassíli Busláievitch recruta uma tropa para si. Para escolher os mais dignos, ele coloca no pátio uma tina de vinho de quarenta barris e uma taça de um balde[3] e meio. São admitidos na tropa somente aqueles que conseguem beber a taça de um único trago. Além disso, junto da tina está o próprio Vassíli Busláievitch com um enorme olmo. Aqueles que desejam ingressar em sua tropa devem agüentar uma pancada desse olmo na cabeça. E valentões para isso não faltam.

A força sobrenatural do herói positivo pode suscitar um sorriso de aprovação, mas essa figura não leva ao riso.

É diferente o exagero utilizado na descrição das personagens negativas. O gigantesco e desajeitado antagonista do herói, que ronca tão forte que a terra treme ou que se empanturra, colocando na boca de uma só vez todo um cisne ou uma rosca inteira de pão, constitui uma amostra de hiperbolização satírica. No epos russo a hiperbolização é empregada para descrever os inimigos e serve como instrumento de depreciação. Assim, por exemplo, na *bilina* sobre Aliocha e Tugárin, este último é descrito hiperbolicamente como um monstro que senta num festim ao lado de Vladímir:

Tem de altura Tugárin três braças,
De ombro a ombro outra braça,
Entre os olhos uma flecha em brasa.

---

[2] No original, *sájen*, antiga medida linear russa correspondente a 2,134 m.

[3] Antiga medida para líquidos, correspondente a 12,3 litros.

[illegible]

Ele é tão gordo que anda com dificuldade. Sua cabeça é como um caldeirão de cerveja. No banquete ele agarra de uma só vez todo um cisne ou uma rosca inteira de pão e os abocanha. A hipérbole aqui tem objetivos satíricos.

Da literatura do século XIX a hipérbole vai desaparecendo aos poucos. Ela é utilizada às vezes na pilhéria. Gógol, por exemplo, não a emprega com objetivos diretamente satíricos. Seu estilo é demasiadamente realista para isso, mas de vez em quando ele a utiliza para reforçar a comicidade: "Ivan Nikíforovitch usa calças largas com pregas tão amplas que, se as inflasse, seria possível alojar nelas todo o pátio com os celeiros e as construções"; "O escrevente comia de uma só vez nove pastelões e guardava o décimo no bolso".

De vez em quando encontra-se hipérbole na prosa ornamental de Gógol como, por exemplo, na descrição do rio Dniepr: "Raro é o pássaro que voa até o meio dele" — mas aqui esse procedimento não representa um êxito artístico de Gógol.

A hipérbole — tanto heroizante como depreciativa — ressurge na poética de Maiakóvski, onde há inúmeros exemplos.

O grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco. Sobre o grotesco existe uma bibliografia* bastante significativa, e há tentativas muito complexas (deslocamento de planos) de definir sua essência. Essa complexidade não se justifica absolutamente. No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se já com o terrível. Uma definição correta e simples do grotesco é dada por Bóriev: "O grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra" (12, 22). A. S. Buchmin considera que o exagero não é obrigatório. Sua definição: "O grotesco é uma construção artificial e fantástica de combinações que não são encontradas na natureza e na sociedade" (14, 50).

O limite entre a simples hipérbole e o grotesco é convencional.

Desse modo, a supracitada descrição do herói no epos iacuto é em igual medida hiperbólica e grotesca. A voracidade de Tugárin pode igualmente ser definida como grotesca. Na literatura européia típico e totalmente grotesco é o romance de Rabelais *Gargântua e Pantagruel* com a descrição de excessos hiperbolizados de todos os tipos.

---

* Um dos livros mais ricos em material é K. F. Flögel, *Die Geschichte des Grotesk-Komischen* (há várias edições: 1788, 1862, 1914).

O grotesco é a forma de comicidade preferida pela arte popular desde a Antiguidade. As máscaras da comédia grega antiga são grotescas. O descomedimento violento na comédia contrapõe-se ao comedimento e ao majestoso na tragédia.

Porém, o exagero não é a característica única do grotesco. O grotesco nos faz sair dos limites de um mundo realmente possível. Assim, o conto de Gógol *O nariz* constitui pela trama um caso de grotesco: um nariz passeia livremente pela avenida Niévski. A partir do momento em que Akáki Akákievitch, no conto *O capote*, se transforma em fantasma, a narrativa adquire um caráter grotesco. O grotesco é cômico quando, como tudo o que é cômico, encobre o princípio espiritual e revela os defeitos. Ele se torna terrível quando o princípio espiritual se anula no homem. É por isso que podem ser terrivelmente cômicas as representações de loucos. Há um quadro atribuído a Chevtchenko que representa uma quadrilha num manicômio. Alguns homens de branco, com gorros de dormir na cabeça, aparentando alegria e fazendo gestos amplos, dançam uma quadrilha na passagem entre as camas. Esse quadro distingue-se pelo grau elevado de artisticidade e expressividade e causa uma impressão de horror.

Finalmente, também o que é intencionalmente terrível pode ter um caráter de grotesco fora do domínio do cômico. A essa categoria, por exemplo, pertencem *A terrível vingança* e as últimas páginas do conto de Gógol *Vii*, onde um caixão na igreja se alça e voa pelo ar.

No campo da pintura a título de exemplo de grotesco terrível é possível apontar as gravuras de Goya, onde são retratados, ora com desenhos fantásticos ora com desenhos naturalistas, os horrores do terror napoleônico na Espanha rebelde.

O grotesco é possível apenas na arte e impossível na vida. Sua condição *sine qua non* é uma *certa relação estética* com os horrores representados. Os horrores da guerra, fotografados para fins documentais, não têm e não podem ter caráter de grotesco.

14

O malogro da vontade

Até agora o discurso versou sobre as figuras cômicas e alguns instrumentos com o auxílio dos quais a figura pode ser representada numa perspectiva cômica. Mais adiante o discurso versará sobre algumas situações, tramas e ações cômicas. Estamos entrando num campo de estudos novo e muito amplo. Existem tramas cômicas na dramaturgia, no cinema, no circo e no teatro de variedades; sobre elas sustenta-se uma vasta e variada literatura humorística e satírica, além de uma parte considerável do folclore narrativo.

Não há qualquer esperança de exaurir o material disponível, quanto mais de elencar, ainda que por aproximação, os casos encontrados com maior freqüência. Mas também não é necessário. Basta citar exemplos claros e significativos para ver do que se trata.

Quando às pessoas acontecem pequenos reveses, quando elas de repente apanham uma chuva forte, ou deixam cair seus pacotes, ou o vento carrega o chapéu, ou tropeçam e caem, os presentes riem.

Esse riso é um tanto cruel. Seu caráter depende do grau da desgraça, e aqui pessoas diferentes vão ter reações diferentes. Lá, onde uns vão rir, outro vai correr para ajudar. São possíveis também ambas as coisas ao mesmo tempo: é possível rir e ajudar concomitantemente. O humorista canadense Leacock achava semelhante riso geralmente inadmissível. Ele dava o seguinte exemplo: um patinador durante uma exibição de patinação artística afunda no gelo. De fato, o caso em si não é ridículo porque afundar no gelo traz risco de vida. Mas, a despeito do que possa afirmar Leacock, até um caso como este pode revelar-se risível. Em *As aventuras do Sr. Pickwick*, Dickens conta como o Sr. Pickwick, patinando no gelo de um lago gelado, desaparece de repente. À superfície fica apenas o seu chapéu. Porém, nada de terrível acontece. O molhado e assustado Sr. Pickwick, resfolegando com dificuldade, surge à tona d'água, acompanham-no à casa e o ajudam a se aquecer e a se recuperar. Não aconteceu nenhuma desgraça. Nesses casos, as pessoas se deparam com algo desagradável pelo qual não esperavam e que altera o curso tranqüilo de suas vidas. Acontece *um inesperado malogro de uma vontade humana* devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos. Nem toda frustração de propósitos é cômica. O naufrágio de iniciativas grandes ou heróicas não é cômico, mas trágico. Será cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais.

Esse princípio é utilizado com freqüência no cinema, sendo que nesses casos geralmente é destacada a presença de determinadas aspirações ou desejos. As pessoas se vão a pé ou de condução, ou se distraem, e querem, fazem ou empreendem algo, mas um obstáculo inesperado interrompe todos os seus planos.

Num dos filmes de Chaplin, o herói junto com uma moça tão pobre como ele constrói no subúrbio da cidade um barraco de caixotes e tábuas. De manhã, de ceroulas e com uma toalha a tiracolo, dando palmadas na barriga, ele sai de casa para tomar banho. Perto da casa passa um córrego que forma ali uma pequena represa. Há também uma pequena ponte. Ele, correndo, joga-se na água, mas o riacho é muito raso. Ferido e molhado, mancando, ele retorna ao barraco. Aqui o riso não destrói a simpatia pelo homenzinho simples que suporta reveses por toda parte. O caso é cômico e triste ao mesmo tempo, característica esta própria dos filmes de Chaplin.

Comicidade sem qualquer mescla de tristeza, antes até com uma certa parcela de alegria maldosa, ocorre nos casos em que a pessoa é guiada não por pequenas coisas do dia-a-dia, mas por impulsos e tendências egoístas e mesquinhas; o revés, provocado por circunstâncias externas, revela nesses casos a mesquinhez de intenções, a mediocridade da pessoa e possui um caráter de punição merecida. A comicidade é reforçada, se esse malogro acontece brusca e inesperadamente para os protagonistas, ou para os espectadores e leitores.

Um caso clássico do malogro da vontade é a queda de Bóbtchinski junto da porta no segundo ato de *O inspetor geral*. Bóbtchinski quer escutar o que vão conversar o governador e Khlestakóv. Porém, ele se apóia com demasiada força à porta, a porta se abre de repente. "Bóbtchinski voa para o palco junto com a porta" — assim descreve Gógol. A tentativa fracassou.

Em alguns casos a pessoa é como se não fosse culpada de seus reveses. Mas é apenas o que parece. De fato, o revés é provocado justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independentemente das intenções. O desejo de tomar um banho não é de modo algum ridículo. No caso do filme de Chaplin a comicidade é reforçada pelo realce da fisiologia (as palmadas na barriga) e pela ótima disposição que então será interrompida. Não obstante, o espectador ri bem instintivamente. No caso da queda de Bóbtchinski temos também imprevidência e obtusidade. Bóbtchinski não calculava que a porta não fosse agüentar. Mas ao mesmo tempo neste caso o revés revela claramente toda a falta de honestidade das intenções secretas de Bóbtchinski. O caso é duplamente cômico. Bóbtchinski é punido tanto por sua imprevidência como pela intenção de bisbilhotar.

Nos casos citados o malogro é provocado por causas que se encontram fora da pessoa, mas ao mesmo tempo também por causas puramente interiores, inerentes à pessoa. O malogro da vontade pode se verificar ainda por causas puramente interiores. O mais exato é que as causas interiores constituem a base, e as exteriores serviriam de fundo ou de pretexto para sua manifestação fora. Entra aqui a revelação da distração humana sobre a qual existem inúmeras anedotas. Usando uma expressão um tanto paradoxal, é possível dizer que *a distração é conseqüência de alguma concentração*. Entregando-se com exclusividade a um pensamento ou preocupação, a pessoa não presta atenção em seus atos, executa-os automaticamente, o que leva às conseqüências mais inesperadas. É conhecida de todos a distração dos professores. Tal distração decorre do fato de que os homens de ciência, mergulhados totalmente em seus pensamentos, não reparam no que acontece ao seu redor. Isso, sem dúvida, é um defeito, e subconscientemente é o que provoca o riso. Pode-se lembrar, a propósito, da anedota que aconteceu pouco antes da revolução com o professor universitário Ivan I. Lapchin, popular no meio estudantil pela bondade, grande especialista em filosofia e psicologia. Ele fora enviado a Viena para um congresso. De manhã, em Viena, no hotel, querendo vestir o traje de gala, as calças de antemão bem passadas, que, à noite, como estava lembrado, ele pendurara na cabeceira da cama, descobriu que as calças não estavam ali. A criadagem jurava inocência e teve origem um contratempo. Terminado o congresso, o professor voltou a Petersburgo, chegou em casa tarde da noite e foi dormir imediatamente. Ao acordar de manhã, ele viu suas calças recém-passadas penduradas na cabeceira da cama. Foi enviado ao hotel um telegrama de desculpas.

Na vida, casos semelhantes são bastante habituais, mas na literatura de ficção são pouco usados, pois o riso que eles suscitam, apesar de agradável, é um tanto superficial.

Em Gógol os casos de distração ocorrem com mais freqüência do que em outros escritores. Em suas obras eles sempre revelam a mesquinhez, e às vezes também *a sordidez da preocupação* que conduz à distração.

O prefeito quer pôr o chapéu, mas ao invés dele pega sua embalagem de papelão. Isso acontece porque ele estava todo entregue à preocupação de como melhor enganar o inspetor geral. Neste caso o próprio governador percebe seu erro, joga furioso a caixa no chão, e o espectador ri.

Nas primeiras obras de Gógol casos semelhantes não têm um caráter tão evidente de sátira social e referem-se mais ao domínio da psicologia humana em geral. Também o desmascaramento dá-se de modo diferente. A pessoa não se dá conta do próprio erro, mas o espectador ou o observador logo o vê e antegoza a confusão inevitável. No conto *Ivan Fiódorovitch Chponka e sua tia* há o seguinte episódio: Vassilissa Kachpárovna quer casar Chponka e sonha com netos, embora o casamento seja ainda coisa muito remota.

> Muitas vezes, ao fazer algum doce, o que geralmente nunca deixava a cargo da cozinheira, ela se desligava e imaginava que a seu pé estava um netinho pedindo um bocado, daí, distraidamente estendia para ele a mão com o melhor pedaço, e o cachorro do quintal, aproveitando-se, abocanhava o apetitoso pedaço e, ao mastigá-lo ruidosamente, tirava-a de seu devaneio, depois do que sempre acabava apanhando com o atiçador.

A distração está longe de ser a causa única do malogro da vontade. Em muitas comédias o homem é obrigado a agir contra sua vontade porque as circunstâncias se mostram mais fortes do que ele. Mas a força das circunstâncias atesta a debilidade e a inconstância daqueles que se deixam vencer por essas mesmas circunstâncias. Na comédia de Shakespeare *Muito barulho por nada* Beatriz refere-se aos homens apenas com palavrões, e muito sortidos, mas a peça acaba com ela se casando.

Na comédia de Ostróvski *Os lobos e as ovelhas* o rico grão-senhor e celibatário convicto Liniáiev cai na rede da rapinante aventureira Anfissa, que o obriga a cortejá-la: ela se pendura no pescoço dele fechando os olhos no momento em que alguém entra na sala. Liniáiev, quase chorando, admite entre lágrimas que, agora, vai se casar. Temos um caso semelhante no *scherzo* dramático de Tchékhov *O urso*.

O misógino rematado, que ostenta seu desprezo pelo sexo feminino, acaba fazendo já no primeiro encontro uma declaração à mulher, à qual ele se dirigia como credor e a quem desafia para um duelo com o objetivo de matá-la.

O malogro da vontade no caso do chapéu do prefeito manifesta-se externamente num certo automatismo de movimentos. Aqui a palavra "maquinalmente" assinala com muita precisão o essencial. Porém, o automatismo é possível não só nos movimentos, mas também em muitas outras esferas da vida e das ações humanas. Desse modo, uma das esferas de manifestação do automatismo é o automatismo do discurso. Devido à pressa, ao açodamento, à agitação ou à preocupação, a pessoa não diz o que pretendia e por isso provoca o riso. Os exemplos são numerosos. Seguem-se alguns pinçados em Gógol.

Das ordens do prefeito: "Que cada um pegue na mão uma rua [...] o diabo que pegue, uma rua — uma vassoura! e varra toda a rua que vai dar na estalagem, e que varra direitinho!"[1]

Encontramos este mesmo procedimento em Tchékhov no conto *A gralha*. Nele, um escrivão militar encontra seu oficial na companhia de mulheres de conduta airosa; ele fica assustado e perde o dom da fala. Em lugar de dizer: "Dado o serviço militar obrigatório", ele fala: "Dado o militiço servilitar obrigatório... Dado o servilitar obrigatório... o obrigatiço militório".

Nos casos citados o malogro da vontade é *resultado de alguma inferioridade oculta na pessoa*, que de repente se revela e acaba suscitando o riso. Numa certa medida a culpada desses defeitos é a própria pessoa.

Porém, o riso pode ser suscitado também por defeitos dos quais o próprio homem não é absolutamente culpado, mas que do ponto de vista de uma racionalidade superior na natureza são de qualquer modo indesejáveis.

---

[1] Na tradução brasileira de *O inspetor geral* (cit., p. 29), adaptada para o palco, este recurso é desprezado.

São defeitos de caráter físico ou psicológico, como, por exemplo, a surdez, a miopia, problemas na fala etc. Tais defeitos levam a diversos reveses e mal-entendidos.

Tchékhov tem um conto: um homem quer fazer uma declaração de amor, mas é assaltado por um ataque de soluços e por causa disso não consegue nada.

Em literatura esse procedimento é relativamente raro. A propósito lembramos o príncipe Tugoúkhovski[2] em *Os males da inteligência*. A condessa-avó tenta falar com ele sobre Tchátski, mas isso é impossível, o príncipe não ouve e responde apenas por mugidos inarticulados.

A mesma função da surdez pode ocasionar um mal-entendido. Em *O casamento*:

> *Jevákin*. Permita-me de minha parte perguntar também com quem tenho a honra de falar?
> *Ivan Pávlovitch*. Com o executor oficial, Ivan Pávlovitch Iaítchnitsa[3].
> *Jevákin* (*que não ouviu bem*). Sim, eu também acabei de fazer um lanche.

No folclore existem anedotas famosas sobre casais ou velhotes que, por ouvir mal, incorrem em diversos mal-entendidos. Defeitos psicofísicos podem tornar-se ridículos não só por si, mas também por desdobramentos inesperados.

No repertório russo de contos maravilhosos existem anedotas sobre as três moças gagas que na apresentação ao futuro noivo e sua família devem, a conselho da mãe, se calar. Mas elas não se contêm e revelam seu defeito, de modo que os pretendentes fogem delas. O mesmo acontece com a noiva míope. Ela finge ter a vista muito boa — nota uma agulha na soleira que fora colocada previamente ali, mas depois, durante a refeição, bate num gato que pulara em cima da mesa, e esse gato era a manteigueira.

---

[2] Sobrenome formado a partir do adjetivo *tugoúkhii*, duro de ouvido.

[3] Literalmente, "omelete", "fritada de ovos".

15

O fazer alguém de bobo

Em todos os casos apresentados a causa do riso é inerente às características daquele que é objeto do riso. O revés é provocado por ele mesmo. Atua uma única pessoa. Mas o revés ou o malogro da vontade pode ser intencionalmente suscitado por outrem; nesses casos agem duas pessoas. Para indicar ações desse tipo existe na língua russa uma palavra muito expressiva, intraduzível em outras línguas — *odurátchivanie*[1].

Na literatura satírica e humorística o ato de fazer alguém de bobo é muito comum. A presença de duas personagens possibilita o desenvolvimento de um conflito, de uma luta, de uma intriga. Cada uma dessas personagens pode ter a seu redor um grupo de adeptos ou de parceiros. A luta pode ser travada entre personagens centrais positivas e negativas, ou entre duas figuras negativas. Se nos casos precedentes a comicidade é provocada por impressões repentinas e inesperadas, o procedimento do *odurátchivanie* pode constituir a base de comédias em muitos atos e de narrativas mais ou menos longas. A vítima de *odurátchivanie* pode tornar-se tal por sua própria culpa. O antagonista vale-se de algum defeito ou descuido da personagem para desmascará-la para o escárnio geral. Há casos, entretanto, em que aquele que é feito de bobo parece não ser culpado, embora todos riam dele.

---

[1] A palavra em russo, que também dá título ao capítulo, é a substantivação do verbo *odurátchivat'* (deixar alguém com cara de bobo, engabelar). Por aproximação se poderia traduzir por enganação, logro, engabelo, que não abarcam o sentido da palavra no original. A vítima de *odurátchivanie* manifesta no ato sua própria imbecilidade (*durák* = bobo, imbecil). Em virtude disso, optou-se por manter a palavra russa sempre que necessário para a devida compreensão do texto.

Analisando as tramas das comédias é possível estabelecer que o fazer alguém de bobo constitui um dos sustentáculos fundamentais. Isso domina no teatro popular de marionetes, no teatro de Petruchka, que não tem medo de ninguém e vence a todos. É amplamente difundido na *commedia dell'arte* italiana e nas antigas comédias clássicas da Europa Ocidental. É encontrado nas comédias de Shakespeare. Do ponto de vista dramático o *odurátchivanie* representa um procedimento muito proveitoso. Não é à toa que nos grandes comediógrafos russos — em Gógol e Ostróvski — há um extraordinário interesse pela assim chamada comédia de intriga. Gógol participou ativamente da tradução de uma comédia de Giovanni Giraud, *O preceptor em situação embaraçosa*. Ostróvski traduziu comédias de Shakespeare, Goldoni, *intermezzi* de Cervantes. Tudo isso não possuía nenhuma relação com a vida russa, mas o que os atraía era a maestria da técnica teatral.

Se estudarmos sistematicamente a composição das comédias de Molière, será possível estabelecer que algumas delas se baseiam no princípio que estamos examinando aqui. Isso é muito evidente, por exemplo, na comédia *George Dandin, ou o marido enganado*, onde a esposa-cortesã e seus parentes embromavam o bondoso, mas medíocre camponês, que por ambição quis se casar com a filha de um nobre proprietário de terras. As últimas palavras desta comédia, "Tu l'as voulu, George Dandin!" ("Tu quiseste isso, George Dandin!"), tornaram-se um ditado não só na França, como no mundo inteiro. Nela, o princípio do *odurátchivanie* é perfeitamente claro, mas em forma latente ele está na base de quase todas as comédias de Molière. Em termos gerais, o *odurátchivanie* constitui um dos fundamentos não somente da comédia antiga, mas também da mais tardia. Ele está na base de *O simplório* de Fonvízin: a senhora Prostakova vê fracassarem todas as suas iniciativas. Sobre o mesmo princípio fundamentam-se todas as comédias de Gógol. Em *O inspetor geral*, o prefeito revela-se um bobo, sendo ele próprio o culpado. "Vejam, vejam todos! Todo o mundo! Toda a cristandade! Vejam todos como o governador foi feito de besta!"[2] — exclama ele na

---

[2] Op. cit., p. 169.

cena final. E bastante clara também é a aplicação desse procedimento em *O casamento*; em *Os jogadores* ele é evidente. A criação desta comédia, desprovida da sátira social que tanta profundidade confere a *O inspetor geral*, pode ser explicada pelo fato de ela constituir um simples caso clássico de procedimento cômico do tipo "o trapaceiro trapaceado". Um trapaceiro profissional é ludibriado por trapaceiros mais espertos do que ele.

É possível mostrar que sobre o princípio do *odurátchivanie* baseiam-se também muitas comédias de Ostróvski. Assim, na comédia *Gente que combina com a gente* um tratante bem-apessoado, o comerciante Samson Sílitch Bolchóv, para enganar seus credores, declara-se insolvente. Ele passa seus bens para o nome do genro. Mas o genro mostra-se mais tratante ainda que Bolchóv, permite que trancafiem o sogro na prisão, e usufrui a seu bel-prazer dos bens dele. O destino de Bolchóv seria trágico, não fosse traçado por sua própria culpa. Bolchóv é um enganador enganado. Aqui, feito de bobo por sua própria culpa, ele é um herói negativo. Porém, na mesma situação pode cair também um herói positivo ao se ver em meio a pessoas que lhe são opostas por caráter, costumes e convicções. Consiste nisso a intriga da comédia *Os males da inteligência*. Chegando a Moscou cheio de ideais e com um amor no coração, Tchátski vê desmoronarem todas as suas ilusões. "Assim, eu me recuperei plenamente!" — exclama ele no final da comédia. Uma personagem positiva foi feita de boba, mas não foram revelados os seus defeitos e sim os daqueles que a enganaram.

Iríamos muito longe, se quiséssemos aprofundar a análise das intrigas das comédias russas. O *odurátchivanie* não é o único tipo de trama, mas é o *tipo fundamental*.

Outro domínio no qual o fazer alguém de bobo constitui o sustentáculo principal da trama é o do folclore cômico e narrativo. Este compreende todas as anedotas populares, facécias, *Schwänke*, *fabliaux*[3], assim como os contos maravilhosos de animais e os satíricos. De acordo com a forma e o tipo de aplicação desse princípio, seria possível sistematizar um repertório das tramas dos contos maravilhosos, separando-os numa categoria especial. Tal sistematização poderia servir de base para um índice científico das tramas, mas aqui não é o lugar para nos ocuparmos disso. É indispensável apenas salientar que nos contos maravilhosos os moralmente absolvidos são, sempre e sem qualquer exceção, o espertalhão e o gozador, e toda a simpatia do ouvinte ou do leitor está do lado deles, e não do lado do enganado. Fazer alguém de bobo é o principal procedimento da sátira folclórica.

---

[3] O termo refere-se a um gênero literário da Idade Média, de origem italiana. Consistia num conto humorístico curto com um final espirituoso. Na Alemanha difundiu-se com o nome de *Schwänke* e penetrou na Rússia em meados do século XVII, sendo denominado *fatsétsia* (facécia).

Nos contos maravilhosos de animais dos povos da Europa o principal herói é a raposa astuciosa. Outros povos podem ter outro animal que, necessariamente, é considerado ladino, como o corvo, o macaco, a marta etc.

Nos contos maravilhosos russos sobre a raposa, a narrativa reduz-se ao fato de que a raposa engana todos a seu redor. Ela rouba o peixe da carroça do mujique, fingindo-se de morta. Aconselha o lobo a enfiar o rabo num buraco do gelo para pescar os peixes. O rabo congela, o mujique mata o lobo. Caindo num fosso com outros animais, ela convence o urso a comer as próprias entranhas. O urso rasga sua barriga e morre, a raposa o devora e escapa do fosso. Nós não vamos elencar todas as marotices da raposa. Certamente existem contos maravilhosos nos quais a enganada ou castigada é a própria raposa. A raposa intima o galo a confessar-lhe seu pecado principal — a poligamia. O galo desce, a raposa o agarra e leva embora. O galo promete à raposa torná-la uma *prosvírnia*[4] e levá-la ao banquete do bispo. A raposa o solta, ele voa para uma árvore e caçoa dela. Esse conto maravilhoso, como já lembramos, tem origem literária, e não folclórica, e remonta ao século XVII. Mas o princípio do *odurátchivanie* se confirma, o fazer alguém de bobo aqui é até redobrado.

O papel de embusteiro pode ser desempenhado não só pela raposa, mas também por outros animais, como o gato que todos temem, ou o galo que nada teme e com seu canto incute medo aos animais mais fortes.

Esses contos maravilhosos não são propriamente cômicos no sentido estrito da palavra: eles não provocam gargalhadas. Mas são permeados por um humor popular incontestável. O ouvinte permanece do lado do enganador não porque o povo aprove o engodo, mas porque o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado.

Baseiam-se no princípio do *odurátchivanie* as tramas do imenso ciclo de contos maravilhosos sobre os ladrões espertos. O ladrão desses contos não é absolutamente representado como um

---

[4] Mulher que faz hóstias.

criminoso. É o divertido artista de sua arte. Ele consegue roubar os ovos de baixo da ave, mas usa sua arte apenas para engabelar o patrão. Conhecendo sua arte e para pô-lo à prova, o patrão propõe-lhe tarefas que a seu ver são inexeqüíveis. O ladrão rouba de noite o lençol sobre o qual dormem o patrão e sua mulher; rouba do estábulo seu potro preferido; enganando todos os guardas, ele rouba até mesmo "o preceptor do Kérjeniets"[5], ou o padre, mete-o num saco e o pendura nos portões.

Há também ladrões de outro tipo. São os soldados que roubam as velhotas comerciantes. A vendedora vai levando manteiga ao mercado. Os soldados estão em dois. Um deles detém a mulher e põe-se a tagarelar com ela, enquanto o outro rouba a manteiga da carroça. A mulher se dá conta do furto somente após chegar ao mercado. Os enganadores são soldados que a serviço do czar suportam durante anos rigorosas privações, a enganada é uma mulher rica e estúpida, uma vendedora do mercado. O povo acha que os soldados é que estão certos.

Outro grupo de contos maravilhosos é o dos contos sobre os bufões.

Um deles é o conto maravilhoso sobre um bufão que engabelava outros sete. O bufão fala, por exemplo, que ele tem um chicote-que-dá-vida, que ressuscita os mortos. Tendo combinado antes com a esposa, ele finge brigar com ela, dar-lhe uma facada — na realidade ele fura uma bexiga cheia de sangue previamente escondida —, depois dá-lhe chicotadas e ela ressuscita. Daí, vende o chicote por muito dinheiro. O comprador mata a própria mulher e tenta ressuscitá-la a chicotadas. O tratante caçoa dele. O conto maravilhoso consiste numa série de peças semelhantes. Os inimigos tentam vingar-se dele e eliminá-lo, mas em vão — ele sempre consegue escapar impune.

Contos maravilhosos como esses representam para o homem atual um certo mistério. O riso surge aqui cínico e como que desprovido de sentido. Mas o folclore tem suas próprias leis: o ouvinte não as relaciona com a realidade; trata-se de um conto maravilhoso, não de histórias verídicas. O vencedor tem razão só pelo fato de vencer, e este gênero de conto não se condói nem um pouco dos crédulos bobalhões que são vítimas de peça pregada pelo bufão. Esses contos maravilhosos assumem facilmente o caráter de sátira social.

---

[5] Referência a um afluente do Volga, às margens do qual viviam os Velhos Crentes, seguidores do cisma religioso ocorrido na Rússia a partir das reformas executadas pelo patriarca Nikon na segunda metade do século XVII.

UnP - UNIVERSIDADE POTIGUAR
BIBLIOTECA CAMPUS III

Os enganados são o pope ou o patrão e o enganador é o peão da roça. O peão arruína e até mata o pope, estropia e corta em pedacinhos os seus filhos, desonra-lhe a mulher e a filha ou atira a mulher no precipício — e tudo isso sem a menor piedade, porque no folclore o povo não sente nenhuma compaixão para com os próprios inimigos, sejam estes os tártaros do epos, os franceses das canções históricas sobre Napoleão ou os proprietários de terras e os popes dos contos maravilhosos.

Nos contos maravilhosos do tipo de *O tolo*, de Púchkin, o trabalhador engabela não só o pope, o patrão, mas até os próprios diabos. Aliás, a rigor, o pope ele não engana. Ele é contratado e o pagamento é o direito de dar três piparotes no pope. E o pope leva os piparotes. O inesperado consiste apenas na força desses piparotes — o pope é castigado por sua sovinice.

Na forma como o *odurátchivanie* é aplicado no folclore do conto maravilhoso, ele não é um procedimento muito apropriado para a sátira. Sua aplicação mostra uma atitude negativa do narrador para com aquele que foi feito de bobo, mas sobre as causas dessa atitude podem-se fazer apenas suposições: o próprio narrador não acha necessário estender-se sobre o assunto. Tais causas são evidentes somente nos casos em que aquele que foi feito de bobo é odioso ao povo pela posição social que ocupa. Porém, aqui não existe propriamente uma sátira no sentido exato da palavra.

Gógol age de modo diferente nos casos em que utiliza tal procedimento em suas obras narrativas. Ele revela claramente, ainda que de modo breve, o caráter negativo do tipo representado. O procedimento, que constitui o sustentáculo da comédia de intriga, aparece muito raramente na arte narrativa de Gógol, e quando aparece, está ligado ao folclore. É possível indicar o conto "A noite de maio", onde rapazes zombam do chefe: atiram-lhe uma pedra na janela, cantam embaixo dela canções escandalosas e zombeteiras, mas quando ele quer agarrar o responsável, quem lhe cai nas mãos é a própria cunhada. Essas brincadeiras têm um caráter de vingança: o chefe é odioso porque abusa de seu poder, assoberba o trabalho com imposições arbitrárias. Tem ainda outras culpas. "O chefe é zarolho, mas em compensação seu único olho é facínora e pode enxergar de longe uma colona bonitinha." Gógol era um excelente etnógrafo e sabia muito bem que semelhantes travessuras eram permitidas outrora nas festas de Natal, em que os rapazes acertavam contas com os que lhes eram antipáticos, e sobretudo com as autoridades locais da geração mais velha. "Uma dessas brincadeiras, por exemplo, consistia em arranjar um caldo de estrume de cavalo, depois ir bater à porta ou à janela de um dos camponeses e, quando o dono da casa punha a cabeça para fora, o rapaz molhava uma vassoura no caldo e a esfregava na cara do dono [...]."* Ou então, atravancavam os portões de tal modo que se tornava impossível abri-los, despejavam do telhado água na chaminé ou tapavam-na com feno e gelo de modo que o fogão começava a fumegar e assim por diante. Este costume é muito antigo e é possível que tenha desempenhado algum papel na origem da comédia ática antiga. Origem ritual possuem ainda as brincadeiras de abril, muito difundidas antigamente, quando não se podia deixar de pregar peças nas pessoas e depois rir delas.

É indispensável mencionar a propósito as brincadeiras e as peças, às vezes cruéis, pregadas em pessoas absolutamente inocentes e às vezes até muito boas, mas que, não obstante, suscitam o riso. Um exemplo típico e expressivo é *Max e Moritz* de Wilhelm Busch. Max e Moritz serram uma pequena ponte por onde deve passar o alfaiate, e se regozijam quando ele cai na água; enchem de pólvora o cachimbo do professor, chegando a chamuscar gravemente seu rosto etc. A alegria maldosa que em outros tipos de humor mal se nota aparece aqui sem disfarces. Por isso este tipo de humor não é atraente; mas é próprio da natureza humana, que nem sempre tende ao bem. O leitor, sem querer, solidariza-se com Max e Moritz em todos os seus aprontos. Para isso contribui o fato de que a vítima das brincadeiras pertence à classe dos burgueses alemães cheios de si, obtusos e limitados, que, embora trabalhem honestamente (o alfaiate, o padeiro, o professor), vivem no mundo sufocante e bolorento da pequena burguesia alemã, e têm seu sossego perturbado pelas peças que os garotos travessos lhes pregam. Mas em seguida, mesmo depois de castigada por eles, a vítima recupera o sossego perdido.

Na língua inglesa brincadeiras desse gênero recebem a denominação de *practical jokes*. Pouco em voga entre nós, elas encontram ampla aceitação no modo de vida dos americanos pela incapacidade que têm de se divertirem de maneira mais inteligente. O escritor canadense Leacock em seus *Contos humorísticos* fala de um desses brincalhões, que, tendo chegado a uma pensão, "ora coloca breu na sopa de tomate, ora passa cera ou espeta alfinetes nos assentos" e assim por diante. Era considerado espirituoso também encher um travesseiro de espinhos ou esconder na botina do vizinho uma cobra viva. O tal brincalhão "uma noite estendeu uma corda de través no corredor e fez soar o gongo, chamando os hóspedes para o jantar. Um velhote, na pressa, quebrou a perna. Nós quase morremos de rir". Pela última frase dá para ver que Leacock condena profundamente esse tipo de humor. No entanto, a conclusão que ele tira, de que o humor só pode ser bom, é sem dúvida alguma errada. Aqueles que estudaram nos ginásios estaduais poderiam provavelmente contar muita coisa sobre as peças que os alunos pregavam em alguns professores. Por outro lado, os culpados dessas travessuras eram, no fundo, os próprios professores, já que não sabiam lidar com as crianças. Para a guerra entre professores e alunos contribuía todo o sistema escolar daqueles anos. Peças do tipo são explicáveis como reação natural de animação, de vivacidade, de desprezo pela obtusidade e pela injustiça, pelo tédio e pela amoralidade de toda espécie no meio pedagógico, coisas que não escapavam aos estudantes perspicazes. Os professores dos quais gostavam e que respeitavam nunca eram vítimas dessas brincadeiras.

---

* Cf. V. Propp, *Rússkie agrárnie prázdniki* [*Festas agrárias russas*]. Leningrado, 1963. p. 122, e bibliografia anexa.

Atualmente nossa avaliação moral de semelhantes procedimentos não coincide sempre com a que lhe fazem as vítimas de *odurátchivanie*. Nos casos contados por Leacock, os brincalhões são detestáveis para nós porque os que foram feitos de bobos sofrem misérias sem ter culpa nenhuma. Entretanto, nos casos em que na vida ou na literatura os feitos de bobos são pessoas ou tipos desagradáveis para nós, perigosos ou negativos de um modo geral, nossa tendência é simpatizar com os brincalhões. Muito interessante sob este aspecto é o conto *O prêmio*, de N. Chevtsov (36). Um marido diz brincando à mulher e à sogra que ganhou cinco mil rublos. No início ele lamenta a brincadeira, mas bem depressa a mulher, a sogra e outros parentes demonstram tamanha cobiça, que somente então ele abre os olhos sobre o caráter de seus familiares.

16

Os alogismos

Ao lado do fracasso daquilo que se deseja por causas externas ou internas, há casos em que o fracasso se deve à falta de inteligência. A estultice, a incapacidade mais elementar de observar corretamente, de ligar causas e efeitos, desperta o riso.

Nas obras literárias, assim como na vida, o alogismo pode ter dupla natureza; os homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas. Porém, olhando-se com maior atenção, ver-se-á que tal subdivisão tem importância apenas aparente. Ambos os casos podem ser reduzidos a um só. No primeiro estamos diante de uma concentração errada de idéias que se expressam em palavras e estas palavras fazem rir. No segundo, uma conclusão errada que não se expressa por palavras, mas se manifesta em ações que são motivo de riso.

O alogismo pode ser manifesto ou latente. No primeiro caso o alogismo é cômico em si mesmo para aqueles que vêem ou sentem sua manifestação. No segundo caso exige um desmascaramento e o riso surge no momento desse desnudamento. Para o sujeito agente o desmascaramento intervém habitualmente somente quando ele sente as conseqüências de sua estupidez na própria pele. Para o observador, o espectador ou o leitor, o desmascaramento de um alogismo escondido pode ocorrer graças a uma tirada espirituosa e inesperada do interlocutor, que com sua resposta manifesta a inconsistência do juízo de quem age.

Na vida o alogismo é, quem sabe, a forma mais comum de comicidade. A incapacidade de juntar uma conseqüência com suas causas é muito difundida e se encontra mais freqüentemente do que se imagina. Vale a pena recordar aqui as palavras já citadas de Tchernichévski: "A estupidez é o objeto principal de nossa zombaria, a maior fonte do cômico". Há outros estudiosos também que sublinham a importância da estupidez para a definição da essência da comicidade. Kant achava que tudo o que suscita uma sonora risada "deve ser algo contrário à razão". Jean Paul, juntamente com outros esclarecimentos, define o cômico como "algo de infinitamente insensato percebido sensorialmente". Dobroliubov considerava a estupidez das personagens a propriedade fundamental da comédia. Se o prefeito e Khlestakóv tivessem sido mais inteligentes, não teria existido a comédia: "A comédia [...] leva ao fracasso as tentativas do indivíduo de escapar às dificuldades que criou e sustentou por sua própria estupidez". D. Nikoláiev acha que Dobroliubov está equivocado, aqui, e que não se trata de estupidez biológica, mas sim do fato de o prefeito ser um tipo socialmente negativo. Só que a estupidez é um meio para suscitar o riso e Gógol escreveu uma comédia e não um tratado. A estupidez e a nocividade social não se excluem uma à outra: a estupidez é um meio para desmascarar a nocividade. Vulis escreveu a este propósito que, "em essência, uma risada alegre e espirituosa é uma defesa original contra o tolo, um fator social que supera aqueles erros e vícios aparentemente secundários mas que, caso se tornassem uma norma, seriam uma verdadeira desgraça". É claro que uma estupidez total seria uma desgraça, mas Gógol luta não contra a estupidez, mas contra aquele sistema social que cria prefeitos como Anton Antónovitch e funcionários e filhos de proprietários como Khlestakóv: sua estupidez é um meio cômico-satírico de derrisão.

A manifestação do alogismo submete-se às mesmas leis próprias às outras manifestações do cômico. N. Hartmann assim escreve na *Estética*: "Não é a simples ignorância que é cômica, mas aquela que ainda não foi demonstrada". Isso, porém, não é verdade. Uma ignorância oculta, ainda não notada por ninguém, não pode ser cômica. O riso surge no momento em que a ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo, isto é, torna-se evidente para todos, encontrando sua expressão em formas perceptíveis sensorialmente. É possível dar-se também outra definição: pode-se entender o alogismo cômico como um mecanismo de pensamento que prevalece sobre seu conteúdo.

Esta condição não existe, por exemplo, quando um cientista comete um erro de cálculo ou um médico faz um diagnóstico errado. Erros como estes não são cômicos porque não constituem um alogismo mecânico.

Não nos orientaremos aqui para uma sistematização rigorosa, porque, neste caso, ela não elucida a essência da questão, mas trataremos apenas de alguns exemplos significativos de caráter diverso.

Em Gógol esse aspecto de comicidade encontra-se com bastante freqüência. Koróbotchka, já disposta a ceder a Tchítchikov as almas mortas, observa timidamente: "Nunca se sabe, às vezes podem ser aproveitados em alguma coisa, na economia rural [...]"[1], esgotando com isso a paciência de Tchítchikov. Pode-se notar que muitas personagens gogolianas — Khlestakóv, Bóbtchinski, Dóbtchinski, Nozdrióv, Koróbotchka e outras — não conseguem juntar duas palavras que façam sentido e relatar um fato com o mínimo de lógica. Bóbtchinski, ao contar como viu Khlestakóv pela primeira vez, introduz na história Rastakóvski e Koróbkin, e um certo Potchetchuev, que tem "tremedeira na barriga" e descreve em particulares onde e como encontrou Dóbtchinski ("perto do boteco onde vendem bolinhos") que nada tem a ver com o assunto. Ele junta toda uma cadeia de deduções pelas quais se deveria ver com clareza que o recém-chegado não é um inspetor. O relato de Bóbtchinski sobre a chegada de Khlestakóv é um modelo de desconexão e de falta de bom senso. Ele não sabe distinguir o que é mais importante. De uma maneira geral, o rumo dos raciocínios das personagens gogolianas é o mais inesperado possível. Duas senhoras pensam que as almas mortas significam que Tchítchikov tem em mente raptar a filha do governador; o oficial do correio está convencido de que Tchítchikov é o capitão Kopéikin e só mais tarde lembra-se de que Kopéikin é um inválido sem um braço e sem uma perna, enquanto Tchítchikov é saudável. O alogismo surge com evidência toda especial quando é aplicado como tentativa de justificar ações não completamente irrepreensíveis.

Do mesmo tipo são as palavras do prefeito a propósito da viúva do suboficial: "ela se chicoteou a si mesma", ou as palavras do juiz em *O inspetor geral*, que cheira sempre a vodca, coisa que ele tenta explicar dizendo que "quando era criança a ama o havia machucado e desde então cheirava sempre a vodca". Quando, no conto sobre a disputa entre Ivan Ivánovitch e Ivan Nikíforovitch, uma camponesa leva ao ar livre para ventilar não apenas as bombachas cor nanquim de Ivan Nikíforovitch e outros trapos, como também a espingarda, trata-se de um caso típico de alogismo de ações, baseado numa conclusão subconsciente por analogia.

---

[1] *Almas mortas*, cit., p. 65.

Às velhas ridículas das comédias atribui-se freqüentemente a estupidez. Na comédia de Ostróvski *A verdade é boa, mas a felicidade é melhor*, Mavra Tarássovna fala do seguinte modo de um homem que acredita morto, mas que, ao contrário, lhe dizem estar vivo:

> Não pode absolutamente estar vivo, porque já são vinte anos que faço oferendas para a paz de sua alma: por acaso dá para agüentar uma coisa dessas?

Embora a lógica ensine que as conclusões tiradas por analogia não têm valor de conhecimento, na vida encontram-se muitas vezes raciocínios dessa natureza. A criança pensa antes de mais nada por analogias e só muito mais tarde aprende a refletir sobre os fenômenos que estão à sua volta. Eis um exemplo: a vovó dá salada para o netinho comer e tempera-a com óleo. O menino pergunta:

— Vovó, você vai me temperar com óleo também?

Em seu livro *De dois a cinco* Tchukóvski reuniu material sobre a criatividade verbal das crianças. Não menos interessante seria recolher fatos relacionados com a lógica infantil. Mas aquilo que na lógica das crianças é prova de suas primeiras e ingênuas indagações mentais, de suas tentativas de ligar um fenômeno com outro e de orientar-se no mundo, na lógica dos adultos torna-se apenas um engano ridículo.

Os alogismos encontram ampla aplicação nos *sketches* dos palhaços. Boris Viátkin entrava no picadeiro com sua cadelinha Maniúnetchka, segurando-a com uma corda curta e grossa, fato que provocava imediatamente uma alegre risada dos espectadores. Este exemplo parece confirmar diretamente a teoria de Hegel: "Cômico [...] pode tornar-se qualquer contraste [...] do fim e dos meios". Uma cordona é um meio absolutamente inadequado para conduzir um cachorrinho. O contraste entre meio e finalidade suscita o riso.

Em todos os casos desse gênero o alogismo fica, por assim dizer, na superfície e se revela sozinho ao espectador, ao ouvinte ou ao leitor por meio de ações ou palavras claramente tolas. Mas o alogismo pode estar também escondido e ser completamente imperceptível à primeira vista. Apenas alguns o notam e o desmascaram com alguma tirada que revela de repente a estultice e suscita o riso.

Tiradas do gênero exigem espírito de observação e talento. Elas são a resposta de um espírito arguto à manifestação da tolice.

A capacidade de dar respostas desse tipo é um dos aspectos da argúcia. É amplamente conhecida a anedota da vida de Bernard Shaw, que se considera realmente ocorrida. Ele teria recebido uma carta com o seguinte teor:

> Eu sou a mulher mais bonita da Inglaterra, o senhor é o homem mais inteligente. Acho que deveríamos ter um filho.

Ao que seguiu a resposta:

> E que tal se nosso rebento herdasse a *minha* beleza e a *vossa* inteligência?

Semelhante, embora um pouco diferente, é a anedota que se encontra na revista *Ciência e Vida* (1966, n. 3).

> Uma *lady* indignada:
> — Pois fique sabendo que se eu fosse sua mulher eu colocaria veneno em seu café da manhã!
> O *gentleman*:
> — Se eu fosse seu marido, beberia esse veneno com prazer!

O alogismo como procedimento artificial para induzir a comicidade é particularmente freqüente no folclore, onde, pode-se dizer, ele funciona como sistema.

A partir da Idade Média e da época da Renascença e do Humanismo, quando na Europa inteira começou-se a publicar coletâneas de *fabliaux*, *járti*[2], facécias e *Schwänke*, que, em parte, entravam na literatura clássica (Chaucer, Boccaccio), até as expedições (científicas) que, mesmo hoje em dia, reúnem um material extremamente rico, este tipo de folclore continua a viver e se revela imortal. No Oriente surgiu a figura de Nasrieddin, homem alegre e arguto, que finge ser um simplório. Esta figura espalhou-se em todos os países do Oriente Médio e permaneceu viva até hoje. Nem todo folclore é igualmente cômico e espirituoso, mas aqui podem ser encontradas verdadeiras jóias.

Deter-nos-emos brevemente no folclore russo. A quantidade de diferentes contos sobre tolos, bobos ou simplórios é extraordinariamente grande. Isso acontece, porém, não porque na vida existam muitos tolos e o povo queira zombar deles, mas porque a estultice *evidente* ou *disfarçada* suscita um riso saudável e saboroso. Este riso zomba dos tolos, mas não podemos concordar com a opinião de alguns estudiosos que acham que estes contos teriam uma determinada função satírica e perseguiriam o objetivo de uma luta ativa contra a estupidez. Existem alguns tipos de folclore mágico onde os heróis são os tolos. Um deles é centrado nos habitantes de uma localidade qualquer. Na Grécia Antiga eram os habitantes de Abdera, os abderitas; os alemães acham que os habitantes da Suábia, os suevos, são pouco espertos. O livro popular sobre os sete suevos é um dos mais divertidos desse gênero. Sobre esses livros o jovem Engels escrevia:

---

[2] *Jart* (do polonês *zart*) é a designação de um tipo de conto humorístico curto, que se desenvolveu na Rússia no século XVII.

> Este espírito, esta naturalidade de desenho e de execução, este humor bonachão, que acompanha sempre o escárnio mordaz, para que se não torne por demais maldoso, a extraordinária comicidade das situações — tudo isso, para dizer a verdade, é capaz de colocar-se acima de grande parte de nossa literatura (3, 26, 35).

Na Rússia, considerados pouco espertos, sabe-se lá por que, são os habitantes do velho distrito de Pochekhônie na província de Iaroslavl. É possível porém que esta fama não lhes venha do folclore, mas do livro de V. Berezáiski *Anedotas sobre os antigos habitantes de Pochekhônie, acompanhadas de um divertido dicionário* (1798). Em nenhuma coletânea de contos populares russos há habitantes de Pochekhônie, nem deles se fala. O núcleo dessas histórias de simplórios reduz-se a relatos de ações tolas. Tais simplórios semeiam sal, tentam tirar leite das galinhas, levam a luz em sacos, fazem o cavalo entrar na colhera, em lugar de ajoujá-la devidamente no pescoço dele, pulam dentro das calças, serram o galho sobre o qual estão sentados e assim por diante. Eles compram uma espingarda na feira, carregam-na para ver como ela atira e um deles olha no cano — para ver como sai a bala. Tudo isso refere-se àquela série de casos que mais acima chamamos de alogismos de ação.

Nos casos que analisamos, a estupidez é um fenômeno, por assim dizer, coletivo. Ela abarca todos os habitantes de uma localidade ou alguns indivíduos ao mesmo tempo. Outros tipos de contos populares dizem respeito às ações tolas de uma única personagem. Uma camponesa piedosa, mas tola, está sentada na carroça e coloca sobre os joelhos parte da carga, para aliviar o esforço do cavalo. Contos como este podem ser reconduzidos às anedotas populares. Mas há enredos mais desenvolvidos.

Num dos contos os irmãos mandam o bobo fazer compras na cidade. "Ivánuchka comprou de tudo: uma mesa, colheres, xícaras e sal; encheu o carro com cada tipo de coisa." Até aqui, tudo bem. Mas os bobos dos contos populares têm uma característica: *eles têm pena*. Esta compaixão os leva a ações de todo insensatas. Neste caso o cavalo é magro e acabado. "Que tal, pensa consigo mesmo Ivánuchka, se o cavalo tem quatro patas e a mesa também, ela pode nos alcançar sozinha!" Pega a mesa e a coloca na estrada. Mais adiante dá toda a comida para os corvos comerem, põe todas as panelas sobre os troncos das árvores para que não sintam frio etc. Os irmãos o enchem de pancadas.

Este conto é muito interessante por diversas razões. O bobo vê o mundo distorcido, tira conclusões erradas e com isso os ouvintes se divertem. Mas as suas motivações internas são as melhores possíveis. Todos lhe despertam compaixão e está pronto a sacrificar tudo o que tem; por isso mesmo ele suscita simpatia. Este tolo é melhor do que muitos sábios.

O mesmo, porém, não pode ser dito do conto *O bobo integral*. A mãe diz ao filho: "Você deveria ir, meu filho, se enfronhar nas pessoas, para ver se você consegue ficar mais esperto". Ele passa por dois mujiques que moem ervilhas e começa a se esfregar neles. Eles enchem-no de pancadas. A mãe lhe ensina: "Que Deus lhe ajude, gente boa! Deus lhe dê bastante, que não dê para levar". O tolo encontra um enterro e pronuncia o augúrio que a mãe lhe ensinou. Batem nele novamente. Outro ensinamento da mãe, que lhe dissera para desejar "vigília e incenso", ele o pronuncia num casamento (vigília = velório), e batem nele de novo. Este conto é muito popular e conhecido em muitas variantes. O bobo deste conto é servil, benevolente e desejoso de satisfazer a todos. Mas está sempre atrasado, aplica o passado ao presente, e, apesar de ser prestativo, desperta a cólera de todos e recebe somente pancadas. A este conto refere-se Lênin quando quer caracterizar aqueles que não sabem se orientar no presente, e, deixando-se guiar por aquilo que já passou, fazem tudo errado.

Outro exemplo. Uma moça vai ao rio lavar uma vassoura. Na margem fica a aldeia onde mora o noivo. Ela imagina que dá à luz um filho que vai andar no gelo, cai no rio e se afoga. A moça começa a chorar alto e a lamentar-se. Chegam o pai, a mãe, o avô, a avó e outros que, ao ouvir o relato, começam eles também a chorar alto. Ao escutar a choradeira, o noivo vai até o local e, tomando conhecimento do ocorrido, resolve ir embora para ver se encontra alguém no mundo mais tolo que sua noiva — e habitualmente o encontra.

Muitos enredos de contos sobre tolos contêm também o motivo da tolice. Os contos sobre tolos são inseparáveis dos contos sobre os espertalhões astuciosos. Uma velha perdeu o filho. Um soldado que se faz chamar de "Nico, do além" insiste em passar a noite com ela. Ele se encarrega de levar ao falecido, no outro mundo, uma camisa, pano e uma série de provisões. A velha acredita nele e o soldado carrega consigo os presentes para o filho.

Um outro fenômeno é constituído por João — bobo, protagonista de contos de magia. Ele é bobo apenas no começo: senta-se na estufa[3], "na fuligem e nas cinzas", e todos riem dele. Justamente o bobo, entretanto, revela-se mais esperto que seus irmãos e realiza diferentes empresas heróico-mágicas. Nisto reside uma filosofia toda especial. No herói dos contos de magia existe o que mais importa: a beleza espiritual e a força moral.

Mesmo os contos sobre os tolos, porém, têm sua própria filosofia. Os tolos, no final das contas, suscitam a simpatia e a compreensão dos ouvintes. *O bobo dos contos russos tem qualidades morais e isto é mais importante que aquilo que se chama inteligência.*

---

[3] A estufa russa tem uma prateleira, no alto, própria para as pessoas se deitarem.

17

A mentira

O estudo das condições em que a impressão de comicidade pode originar-se do alogismo e da tolice nos ajudará a resolver um outro problema: por que e em que condições *é cômica a mentira dos homens*? Para responder a esta pergunta é preciso ter em mente que existem, por assim dizer, dois tipos de mentira cômica. No primeiro, o impostor procura enganar o interlocutor, fazendo passar a mentira por verdade. Temos um exemplo disso na cena das mentiras de Khlestakóv em *O inspetor geral*. No segundo tipo o impostor não se propõe a enganar quem o ouve, pois sua finalidade é outra: ele pretende divertir. A esse tipo pertencem, por exemplo, os contos de Münchhausen e, em geral, qualquer gênero de balelas divertidas.

Examinemos o primeiro caso. A mentira enganadora nem sempre é cômica. Para sê-lo, tal como os outros vícios humanos, ela deve ser de pequena monta e não levar a conseqüências trágicas. Além disso ela deve ser desmascarada. A que não o for não pode ser cômica.

Ao se contar uma mentira há sempre alguém que a conta e alguém que a ouve. Em alguns casos o desmascaramento e o reconhecimento da mentira dizem respeito apenas ao ouvinte e não ao impostor, que continua na plena certeza de que seu engano vingou. Neste caso os que estão à sua volta ouvem-no com prazer e alegram-se com o fato de ele pensar que todos acreditam nele, quando, na verdade, os ouvintes descobriram sua mentira. A comicidade de uma situação como esta não se descarrega de repente, ela pode perdurar alguns minutos, mas não provoca o estrondo do riso. O impostor faz papel de bobo, mas ele não o percebe e permanece sem punição. No segundo caso a situação tem como que um prolongamento. Algum ouvinte faz uma intervenção que desmascara imediatamente o mentiroso e isso provoca (ou pode provocar) um surto de riso em todos os presentes. Neste caso o impostor é desmascarado e sua mentira é punida. O riso acontece no momento do desmascaramento, quando o oculto de repente se torna manifesto, tal como ocorre também em outros casos de comicidade. Vamos dar apenas alguns exemplos.

Na cena das gabolices de Khlestakóv, os ouvintes são de duas espécies. Uns estão no palco, como o prefeito e seus compadres. Eles estão prontos a acreditar, por isso a mentira do impostor para eles não é engraçada. Se aquilo que ele diz for verdade, esta verdade será perigosa para eles. Os demais ouvintes são o público que assiste ao espetáculo. Para eles a mentira de Khlestakóv é patente e por isso mesmo engraçada. As mentiras de Khlestakóv desmascaram-se sozinhas, devido a seu absurdo, mas ao mesmo tempo desmascaram também o impostor. Uma melancia de setecentos rublos, uma sopa chegando diretamente de Paris, trinta e cinco mil entregadores e coisas desse estilo são engraçadas não apenas devido a seu absurdo, mas também porque deste modo Khlestakóv mostra quem é de fato, revelando sua identidade. Ao mesmo tipo de mentirosos pertence também Nozdrióv, com seus relatos de cavalos de capa de lã azul e cor-de-rosa que teriam estado em sua cadeira. Além disso, tanto um quanto o outro mentem automaticamente porque, uma vez que começam, não conseguem mais parar. Assim é um dos namorados de Agáfia Tíkhonovna, em *O casamento*, que foi recusado porque, como diz dele a casamenteira Fiokla, "qualquer coisa que ele diz é mentira, isso dá pra ver logo de cara".

Gógol não foi apenas um mestre do humorismo, mas também um grande teórico, embora sejam raros os casos em que expõe suas teorias. Falando de Khlestakóv, Gógol escreve que ele, "ao contar uma mentira, revela a si próprio nela, tal qual ele é". Estas palavras são mais exatas do que muitas longas reflexões de estudiosos de estética. O impostor, expressando a si próprio, manifesta sua natureza, tornando a todos evidente sua impostura, mas não se apercebe disso, assim como acredito que os outros também não percebam. Tudo isso pode ser definido como um caso particular de uma lei geral do cômico.

Mas há algo mais. A comicidade da mentira de Khlestakóv não se encontra apenas no autodesmascaramento involuntário. Gógol prossegue: "Mentir significa dizer uma mentira com um tom tão próximo da verdade, tão natural, tão ingênuo como se pode apenas contar uma verdade — e justamente nisso está todo o cômico da mentira" (fragmento de uma carta escrita pelo autor após a primeira representação de *O inspetor geral*). Com isso Gógol define a essência específica da comicidade da mentira. Uma mentira interesseira, segundo Gógol, não é engraçada. Quanto mais interesseira, tanto menos engraçada. Por isso, o grau máximo da comicidade de uma mentira é ao mesmo tempo a mentira completamente gratuita graças à qual, porém, o mentiroso se desmascara ("revela a si próprio, tal qual ele é").

Caso esta última condição seja satisfeita (sempre porém que não sejam previstas sérias conseqüências), pode ser cômica também uma mentira interesseira. Assim, Sobakévitch afirma sem pestanejar que são vivos os camponeses mortos vendidos por ele. O prefeito expõe ao falso inspetor como ele cuida da administração da cidade. Kotchkáriev mente aos noivos quanto a Agáfia Tíkhonovna e a Agáfia Tíkhonovna quanto aos noivos, livrando-se deles desse modo e conquistando o campo de batalha.

Em todos esses casos o mentiroso não é desmascarado aos olhos das personagens que tomam parte na ação. Isso é específico das obras de arte. O narrador ou o dramaturgo desmascaram o mentiroso diante do espectador no teatro ou do leitor.

Na vida ocorre mais freqüentemente outra coisa: o mentiroso é desmascarado e se riem dele em sua própria presença. O riso surge no momento do desmascaramento. Casos semelhantes podem ocorrer também nas obras de arte. Um exemplo pode ser o conto de Leão Tolstói sobre o menino que havia comido escondido uma ameixa. À pergunta do pai sobre quem tinha comido a ameixa ele cala, negando com isso sua culpa. O pai diz que quem tiver comido a ameixa com o caroço, morrerá. Então o menino exclama: "Mas o caroço, eu cuspi". Todos dão risada, mas o menino chora. Casos como este dificilmente necessitam de explicações teóricas. É mais difícil explicar a comicidade de contos como as aventuras do barão de Münchhausen. Schopenhauer os reconduz à sua teoria da "evidente falta de correspondência entre o que se pode ver e o que se pode pensar". O que é visível são os contos do barão, aquilo que acontece. O que é pensável é a consciência de sua impossibilidade. Essa falta de correspondência, diz Schopenhauer, é que suscita o riso. Nós já sabemos, entretanto, que nem sempre uma falta de correspondência desse tipo é cômica em si, mas, no que consiste propriamente a comicidade, Schopenhauer não é capaz de explicar. O riso suscitado pelos relatos do barão de Münchhausen não pertence ao tipo do riso de zombaria. As mentiras de Khlestakóv permitem ver o lado negativo do impostor, através do desmascaramento; as de Münchhausen, ao contrário, suscitam a simpatia para com o protagonista, graças a seu caráter engenhoso. A comicidade de Münchhausen pertence à comicidade das personagens (caracteres) de que teremos ocasião de falar mais adiante. Mas aqui não se trata apenas disso. Não é apenas o tipo de Münchhausen que é engraçado: seus contos também o são. A maioria das balelas contadas por ele tem sua origem no folclore. Nelas o herói surpreende os ouvintes por sua capacidade de encontrar uma saída nas situações mais críticas. Münchhausen, por exemplo, relata ter saído de um pântano puxando-se pelos cabelos e diz isso com toda a seriedade (aqui confirma-se mais uma vez a teoria de Gógol). Algo de parecido encontra-se no conto maravilhoso russo. Um homem está afundado num pântano até o pescoço. Conta-se em seguida que um pato constrói o ninho na cabeça dele e bota os ovos no ninho. Vem um lobo e come os ovos. O narrador enrola o rabo do lobo em seu braço e o assusta aos gritos. O lobo assustado atira-se para a frente e o arranca do pântano.

Existem porém invencionices de outra ordem: nelas não há nem sorte nem achados; conta-se, por exemplo, de rios de leite e de margens de gelatina, de enormes legumes crescidos na horta, de saltos atravessando o mar rumo ao outro mundo etc. A mentira, nesses casos, não tem em vista fins satíricos ou de desmascaramento. Não é o mentiroso quem interessa ao narrador ou ao ouvinte. O que interessa aqui é a história. A história (a fábula) está construída sobre um alogismo perfeitamente evidente e manifesto e isto, juntamente com outras causas, é mais do que suficiente para despertar no ouvinte um sorriso de alegria e um riso de satisfação.

18

Os instrumentos lingüísticos da comicidade

Uma vez disposto o material de acordo com as causas que suscitam o riso, o que em última instância significa estudar os instrumentos da comicidade, temos agora que ampliar o círculo de nossas observações e ocuparmo-nos dos instrumentos que se encontram na língua.

É bastante evidente que se trata de um campo enorme que exigiria pesquisas especiais. Como nos outros casos, porém, nos limitaremos a materiais relacionados, particularmente significativos. A língua não é cômica por si só mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio. Já vimos anteriormente como o alogismo se manifesta nos modos de expressão.

A língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e de zombaria. Vamos examinar rapidamente os mais importantes. Deles fazem parte os trocadilhos (ou calembures), os paradoxos e as tiradas[1] de todo tipo, a eles relacionadas, bem como algumas formas de ironia. Além disso, todas as questões de tipo lingüístico exigem um estudo cuidadoso e especial.

Sobre os trocadilhos há muita coisa escrita. Nas estéticas alemãs eles aparecem sob a denominação de *Witz*. Entretanto, o termo alemão tem alcance mais vasto que o russo *kalambur*, proveniente do francês *calembour*. Com a palavra *Witz* entende-se argúcia em geral. O calembur, por sua vez, representa um caso particular de argúcia.

---

[1] Traduzimos por "tirada" o termo russo *ostrotá*, literalmente "agudeza", "argúcia", ou seja, *le bon mot* dos franceses. Por extensão, também, "chiste", "pilhéria".

Apesar da existência de bibliografia considerável, não podemos dizer que o conceito de calembur tenha sido explicado completamente.

Ibergost, em seu livro sobre o cômico, traz dele cinco definições diferentes. Desde então saíram trabalhos especiais sobre a argúcia e sobre o calembur (Kuno Vischer, Freud, Jolles), e obras gerais em que são dadas igualmente definições desse conceito. Não elencaremos essas definições, mas nos deteremos apenas nas soviéticas mais recentes. Eis a definição dada por Bóriev: "O calembur é um jogo de palavras. O calembur é um dos tipos de argúcia. É uma argúcia que nasce do emprego de instrumentos propriamente lingüísticos" (13, 225). Esta definição provém de uma elaboração insuficiente do problema. É fácil notar que o que se dá aqui é mais uma característica que uma definição. O conceito de calembur é reconduzido ao mais geral de argúcia; isso é correto, mas o próprio conceito de argúcia permanece sem explicação, tal como o conceito de calembur. O calembur surge do emprego de meios propriamente lingüísticos, mas de quais deles se trata não ficamos sabendo.

Schérbina acha que a característica fundamental do calembur é a naturalidade e a clareza da intenção. Os traços mais gerais do calembur, segundo ele, seriam os seguintes: "O princípio do contraste, a naturalidade e clareza da intenção, a agudeza e sinceridade da própria idéia" (37, 25). Esta definição é demasiado hábil para poder ser aceita.

Tudo isso nos obriga, antes de passar para a análise do material, a definir o que nós entendemos por calembur.

Além das obras teóricas existem também os dicionários em que o conceito de calembur é definido com simplicidade e sem rebuscamentos. No *Dicionário da língua russa*[2] de S. I. Ójegov encontra-se a seguinte definição: "O calembur é uma brincadeira baseada no emprego cômico de palavras semelhantes quanto ao som, mas diferentes quanto ao significado".

No *Dicionário de palavras estrangeiras*[3] de I. V. Liókhin e F. N. Petróv pode-se ler: "O calembur é um jogo de palavras, baseado em sua semelhança fônica e na diferença de sentido". Aqui não é dito tudo, mas a idéia básica aparece claramente expressa. Essencialmente, a definição reduz-se à compreensão do calembur como o uso do sentido próprio de uma palavra, em lugar de seu sentido figurado. Esta compreensão, porém, não é aceita por alguns teóricos. "O limite entre significado próprio e figurado das palavras é convencional e móvel", diz Schérbina (37, 28). Segundo ele, é difícil aceitar "a contraposição do significado próprio e do figurado" das palavras, como fundamento do calembur (37, 29). Ele critica V. V. Vinogrídov, que, em seu artigo sobre Gógol, vale-se justamente desta contraposição.

O fato de que o limite entre significado próprio e figurado (transposto) nem sempre é nítido é verdade, mas este não é um argumento decisivo contra a definição costumeira do calembur. Em nossa opinião tal definição é válida e resiste à prova do material. Do ponto de vista de nossa teoria do cômico, essa definição do calembur permite explicá-lo. Existem palavras que possuem dois ou mais significados. Alguns significados têm um sentido amplo, de certo modo geral, abstrato, e outros o têm mais restrito, concreto, aplicado. Este último costuma ser definido, de modo não muito feliz, como significado "literal" da palavra. O calembur, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência. Do ponto de vista de nossa teoria do cômico, a comicidade do jogo de palavras se diferencia, em princípio, de todos os outros aspectos da comicidade, mas dela constitui apenas um caso particular. (Analogamente ao fato de que a impressão cômica, nos outros casos, ocorre devido à transferência do ato espiritual da atividade humana para as formas externas de sua manifestação, assim no calembur o riso é despertado quando em nossa consciência o significado mais geral da palavra passa a ser substituído pelo significado exterior, "literal".)

O calembur pode ocorrer involuntariamente, mas pode também ser criado de propósito e, neste caso, requer um talento particular. Daremos dois ou três exemplos sem fazer deles uma análise teórica, nem tentar classificá-los. Os tipos de calembur são numerosos e variados.

Conversação ouvida casualmente:

— Isto, o que é?

— Caviar de taverna.

---

[2] [*Slovar rússkovo iaziká*].

[3] [*Slover inostránnikh slov*].

— Hum... E desde quando as abobrinhas dão caviar?[4]

O filho de um jornalista diz do próprio pai:

— Dizem que meu pai tem a pena ligeira.

Quando o pai compra uma máquina de escrever ele pergunta:

— E agora vão dizer que papai tem uma máquina ligeira?

No livro de Sretênski (33) mostra-se como as crianças reproduzem e interpretam a conversação dos adultos: "O papai vai atrás de qualquer rabo de saia" e "mamãe agora serra ele todo dia"[5].

No dito: "você vê o mundo com óculos cor-de-rosa" a palavra "óculos" é usada em sentido figurado e não provoca o riso. Caso, porém, se diga: "você vê o mundo com um pincenê cor-de-rosa", isso soará cômico pelos motivos expostos há pouco.

A capacidade de encontrar e de aplicar rapidamente o sentido estrito e concretamente literal da palavra e de substituir por ele o mais amplo e geral que está na mente do interlocutor constitui um tipo de argúcia. A argúcia requer certo talento. Tchernichévski define a argúcia como sendo uma aproximação rápida e inesperada de dois objetos. Essa capacidade requer esperteza. Sabe-se que Byron foi muito espirituoso. Numa carta a Thomas Moore datada de 28 de abril de 1821 ele assim escreve: "Lady Noel esteve de fato gravemente doente, mas, console-se, agora ela está de novo gravemente bem" (6, 203).

Um jovem aluno dirige-se ao Centro de Serviços e diz: "Titia, faça minha lição de casa" (*Krokodil*, 30/V, 1965). Em todos esses casos, o calembur não tem a finalidade de expor nenhum defeito, é apenas uma brincadeira inocente. Se examinarmos, porém, com atenção cada caso isolado, veremos que os defeitos existem, embora pouco perceptíveis à primeira vista. Assim, no trocadilho de Byron "Lady Noel está de novo gravemente bem" existe uma alusão ao caráter agressivo dessa senhora, que, por sinal, era a sogra do próprio Byron. A comicidade e a intenção satírica subentendidas desse calembur são claras, mesmo sem comentário.

Além de brincadeira inocente e bem-humorada, o calembur pode tornar-se uma arma afiada e extremamente eficiente. Como outros aspectos do uso de zombaria, ele é capaz de "podar" uma pessoa. Se for dirigido contra algo que não merece o escárnio ele é deslocado e adquire um caráter ofensivo. Por este motivo alguns

teóricos e estudiosos têm visto o calembur como algo negativo e mesmo depreciativo. Assim, o filósofo Kuno Fischer diz que ao calembur "falta o órgão do respeito". Hecker acha que o calembur carece da participação no sentido moral. Mesmo Goethe afirma em seus aforismos: "Ser espirituoso não é absolutamente uma arte se não sentes respeito por coisa alguma".

O calembur, conforme indicam os materiais que reunimos, não pode ser, entretanto, nem moral nem imoral em si mesmo: tudo depende do modo como ele é empregado, do alvo que ele visa. O calembur dirigido contra os aspectos negativos da vida torna-se uma arma de sátira afiada e precisa.

Cita-se freqüentemente o episódio acontecido com Maiakóvski que, de fato, é muito significativo.

Uma vez, antes da Revolução, durante uma apresentação pública do poeta, um ouvinte levantou-se e saiu em sinal de protesto. Maiakóvski interrompeu sua leitura e disse:

— Quem é aquele que está saindo da fila?

A expressão "que está saindo da fila" significa "que se sobressai", "que é melhor do que os outros". Porém, na intervenção de Maiakóvski, a palavra "fila" é usada no sentido próprio e restrito do termo: a fila de cadeiras de um auditório. O calembur costuma aniquilar, demolir o argumento do interlocutor. A pessoa que saiu durante a apresentação não havia dito nada, mas seu gesto pretendia ser de repulsa em relação a Maiakóvski. Chamando a atenção para a forma exterior dessa hostilidade, Maiakóvski demoliu seu sentido intrínseco. Ficou realçada a vacuidade interior e insignificância do opositor. Para tanto contribuiu a ironia contida no juízo de Maiakóvski, louvando-o com as palavras ("aquele que está saindo da fila") e atribuiu-lhes o significado oposto. Após esperar dois ou três segundos, Maiakóvski acrescentou: "foi fazer a barba", dando-lhe o golpe de misericórdia por colocar em evidência certo defeito exterior de seu adversário (não estava barbeado), que repentinamente se torna patente a todos e reforça a avaliação negativa.

"Nem todos os generais são cheios (*polni*) por natureza" (Kozmá Prutkóv). Este calembur de Kozmá Prutkóv baseia-se no fato de que *polni general*, de acordo com os graus da hierarquia militar czarista, indicava o grau máximo de general. Só que *polni* também significa "gordo", e a substituição de um conceito por outro adquire um matiz cômico e satírico: o leitor imagina imediatamente um general czarista gordo, imponente e cheio de si.

---

[4] O trocadilho baseia-se na palavra *kabatchók*, que significa ao mesmo tempo "taverna" e "abobrinha".

[5] O verbo "serrar", em russo *pilit'*, também significa "repreender continuamente".

O emprego do jogo de palavras ou a compreensão literal do significado das palavras para finalidades satíricas encontra-se freqüentemente no folclore. Quase inteiramente nisso se baseiam os episódios do livro popular alemão sobre Till Eulenspiegel onde encontramos, ao mesmo tempo, o logro do patrão. Assim, a ordem de "engraxar a carruagem" é executada pelo empregado de forma completamente literal. Till recobre de gordura não apenas os eixos, mas também o assento de seda onde irá sentar o amo. No folclore russo também encontram-se motivos semelhantes, embora eles não constituam um ciclo, como ocorreu na Alemanha.

Próximo dos trocadilhos situam-se os paradoxos, isto é, aquelas sentenças em que o predicado contradiz o sujeito, ou a definição o que está para ser definido. Exemplo: "Todos os inteligentes são tolos e apenas os tolos são inteligentes". À primeira vista tais sentenças parecem desprovidas de sentido, mas certo sentido pode ser achado. Às vezes pode-se ter a impressão de que o paradoxo encerra pensamentos muito sutis. Oscar Wilde, por exemplo, era mestre nisso. Seu artigo *Sobre a decadência da mentira* é permeado pelo paradoxo de que cada verdade é mentirosa, e que apenas a mentira é verdadeira. O quanto às vezes são próximos paradoxos e trocadilhos aparece no exemplo seguinte:

— Todos dizem que Charles é um terrível hipocondríaco. Mas o que significa isto, de fato?

— Hipocondríaco é o homem que se sente bem somente quando se sente mal.

Sob a forma de paradoxo podem ser expressos também pensamentos sarcásticos e de escárnio, como o de Talleyrand: "A língua nos é dada para esconder nossos pensamentos".

Há paradoxos involuntários, cuja comicidade se baseia nalgum alogismo implícito.

No conto de Tchékhov, *Uma tola, ou o capitão aposentado*, um capitão aposentado chama a casamenteira. O que ele necessita é uma esposa que não seja bonita, nem rica, nem sábia mas sim tola. "Uma tola o amará, o respeitará e saberá com quem está lidando." "Tolas há muitas" — responde a casamenteira. "Mas todas elas são tolas inteligentes [...] cada tola tem seu tino. O senhor quer uma que seja tola, tola?"

Um paradoxo parecido com esse aparece num outro conto de Tchékhov, *A filha do conselheiro de comércio*. Um general e um conselheiro de comércio estão bebendo juntos. O conselheiro começa a falar coisas sem nexo e o general lhe diz: "Pare! Qualquer tolice tem seu decoro". Em casos como este os paradoxos são involuntários. Os paradoxos intencionais levam a rir se a contraposição é inesperada. Eles constituem um dos tipos da pilhéria: "Ele tem um grande futuro nas costas". Este paradoxo exprime derrisão e os paradoxos desse tipo podem ter uma função satírica. Encontramos um exemplo deles em *A história de uma cidade* de Saltikóv-Schedrin (no capítulo "Guerra para a instrução"): "Neste mesmo tempo, como de brincadeira, estourou a revolução na França e ficou claro para todos que a 'instrução' só é útil quando ela não tem um caráter instruído"[6].

Próxima do paradoxo está a ironia. Sua definição não apresenta muitas dificuldades. Se no paradoxo conceitos que se excluem mutuamente são reunidos apesar de sua incompatibilidade, na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade.

O fato de o defeito vir a ser definido por meio da qualidade que se lhe opõe, coloca em evidência e realça o próprio defeito. A ironia é particularmente expressiva na linguagem falada, quando faz uso de uma particular entoação escarnecedora.

As formas da ironia, na vida como na literatura, são muito variadas. Daremos aqui apenas alguns exemplos. Casos clássicos dela podem ser encontrados em Gógol. Na novela sobre a disputa de Ivan Ivánovitch com Ivan Nikíforovitch assim é descrita a praça de Mírgorod e suas poças: "Poça extraordinária! Uma daquelas que você nunca viu! Ela toma quase que a praça inteira. Belíssima poça!" É típico aqui o tom exclamativo, próprio da ironia. Ela é, contudo, suficientemente clara mesmo sem esta entonação. Em *A avenida Niévski* de Gógol encontra-se esta frase: "às vezes atravessam-na mujiques apressados para o trabalho, com as botas tão sujas de cal que nem o canal Ekaterínski, conhecido por sua limpeza, seria capaz de limpá-las"[7].

Uma ironia zombadora pode ser encontrada freqüentemente nas cartas de Tchékhov. Eis um exemplo: "Nossa obra em prol dos esfomeados prossegue admiravelmente; em Voronej jantamos em casa do governador e cada noite fomos ao teatro''.

---

[6] Está implícito aqui o jogo com os dois significados do termo *prosveschênie*, que quer dizer, ao mesmo tempo, "instrução" e "iluminismo".

[7] Op. cit., p. 4.

Já a utilização satírica da ironia verifica-se muito no folclore. No diálogo "O patrão e Afonka", o patrão interroga um mujique sobre sua aldeia:

> *Patrão.* Como é, são ricos meus mujiques?
> *Afonka.* Ricos, senhor! Há um machado a cada sete quintais e mesmo assim sem cabo.

Neste tom continua o diálogo inteiro. Afonka zomba do patrão e o faz de bobo. No folclore russo há várias cenas como esta. Fingindo dizer que "está tudo bem" o servo faz com que o patrão saiba que ele se encontra em extrema miséria[*].

Em todos os casos que reportamos de calembur, paradoxo e ironia, a comicidade depende em igual medida tanto dos meios propriamente lingüísticos quanto daquilo que eles exprimem. Porém, para as finalidades cômicas pode ser utilizada também a língua enquanto tal, ou seja, sua estrutura fônica. Isso significa que a comicidade se realiza desviando-se a atenção do conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão. Com isso a língua perde o significado. É preciso, a esse respeito, mencionar aquele fenômeno que se poderia chamar o "procedimento da fisiologização" do discurso; ele consiste no fato de que o discurso de quem fala é apresentado como que desprovido de sentido e constituído apenas de sons, partículas ou palavras desarticuladas. Em si, só este fenômeno de extrema pobreza do discurso não é cômico, mas junto com outros procedimentos reforça a comicidade da descrição de personagens isoladas. A perda de sentido do discurso realiza-se intensificando a atenção sobre o processo, a expensas de seu conteúdo.

Na peça *O inspetor geral* o médico de distrito Khristian Ivánovitch Gibner responde com um mugido a todas as palavras que lhe são dirigidas ("Emite um som em parte parecido com a letra *i* e em parte com a letra *iô*"), porque não conhece o russo. De Akáki Akákievitch, Gógol diz: "É preciso saber que Akáki Akákievitch se expressa principalmente por meio de preposições, advérbios e, enfim, com partículas que decididamente não têm nenhum significado". Uma língua estropiada caracteriza o falante. Podemos lembrar

---

[*] Cf. A. N. Afanássiev, *Contos populares russos* [*Naródnie rússkie skázki*], v. III, 1940 (1957), n. 414; veja-se também o comentário de P. N. Berkov em seu livro *O drama popular russo dos séculos XVIII-XX* [*Rússkaia noródnaia drama XVIII-XX vekóv*]. Moscou, 1953, p. 317-8.

a velha Anfissa Tíkhonovna na comédia de Ostróvski *Lobos e ovelhas*, que não consegue nunca explicar nada e se exprime apenas com as palavras "bem, depois... eu, depois..." ou "ora, depois... bastante depois" etc. A isto corresponde a esqualidez e a pobreza do discurso que caracterizam os falantes. O discurso, nestes casos, é completamente articulado e coeso, mas totalmente desprovido de conteúdo.

"No verão há muitas moscas, senhorita", diz Chponka, que a titia deixou a sós com uma senhorita com a qual ela quer que ele se case.

"Um número enorme", responde a senhorita e já não conseguem dizer mais nada.

Uma cena semelhante desenrola-se em *O casamento* entre Agáfia Tíkhonovna e Podkoléssin, a quem Kotchkáriev quer casar. Nenhum dos dois sabe o que dizer. A conversa limita-se a frases como: "E a senhora, qual é a flor de que mais gosta?"; "Quem sabe como será o verão?" etc. Mas Agáfia Tíkhonovna fica muito satisfeita com o encontro: "Como é agradável falar com ele"; "Eu bem que gostaria de ouvi-lo por mais tempo".

Na literatura soviética este procedimento de caracterização é utilizado com efeito certeiro por Ilf e Petróv no romance *As doze cadeiras* (cap. XII). Ali é descrita uma mocinha que se considera irresistível e se chama Iólotchka-lindoiédka[8]. Seu vocabulário consiste em apenas trinta palavras e expressões que se aplicam nos casos mais variados da existência.

Entre essas palavras e expressões usadas a torto e a direito, a propósito ou sem propósito, estão: "engrosse", "oh, oh", "célebre", "sombriamente", "não me ensine a viver", "imagine!", "suas costas estão todas brancas", e outras.

O oposto deste fenômeno é a eloqüência vazia, em que a pobreza de conteúdo se esconde não na falta de palavras, mas em seu excesso, onde o pensamento afunda. Eis como Gógol descreve a eloqüência de Ivan Ivánovitch: "Meu Deus, como fala! Esta sensação só pode ser comparada àquela de fazer cafuné ou de fazer cócegas com um dedo na planta do pé". Aqui, o processo do discurso produz, para quem fala e quem ouve, um prazer fisiológico que prescinde do conteúdo.

A eloqüência do trapaceiro Utechítel em *Os jogadores* serve de cortina de fumaça para esconder sua safadeza.

---

[8] Literalmente: Pinheirinho-comedor-de-gente.

Ao domínio da comicidade realizada através de meios lingüísticos pertence aquela que surge do emprego dos mais variados jargões profissionais ou de casta. Nestes casos a comicidade não é apenas lingüística. Ela é acompanhada, muitas vezes, por aquele tipo que já vimos no capítulo onde tratamos da comicidade das diferenças. Um discurso estranho ou insólito distingue uma pessoa das outras, tal como o fazem uma roupa esquisita ou um jeito todo especial etc. A língua ou o jargão de uma casta, do ponto de vista de quem não pertence a ela, soa como um conjunto de palavras incompreensíveis e desprovidas de sentido e, às vezes (nas comédias), elas são realmente desprovidas de sentido. Um procedimento deste gênero tem freqüentemente um matiz satírico. Ele já se encontra nos primeiros clássicos da dramaturgia européia. *As alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, começa com a cena em que um juiz de paz e um padre se queixam um ao outro de Falstaff, e o juiz se expressa numa língua jurídico-cartorial, recheando a fala com termos jurídicos dos quais nem ele mesmo sabe o significado e que usa a esmo. Já o padre traduz todos os acontecimentos em conceitos religiosos e se expressa no jargão correspondente.

Molière descreve às vezes os médicos e os obriga a adotar uma língua incompreensível cheia de palavras latinas, como no caso do falso médico, um camponês disfarçado de doutor, que de medicina não entende absolutamente nada (*Médico à força*). Por trás de seu latim "doutoral" esconde-se o vazio, a ignorância da medicina. Uma das mais brilhantes paródias da literatura russa da linguagem burocrática é a denúncia que o Ivan Ivánovitch de Gógol apresenta ao tribunal do distrito de Mírgorod contra Ivan Nikíforovitch: a sintaxe e o estilo cartorial alternam-se aqui com as palavras injuriosas que ele acrescenta e revelam todo o aspecto intrigante e mesquinho do caráter de Ivan Nikíforovitch.

Uma outra acepção tem a crônica de Tchékhov *Muita papelada* (ou *Pesquisa no arquivo*). Aqui não se trata da ridicularização de uma pessoa, mas da correspondência entre o *stárosta*[9] da aldeia, o presidente da administração distrital do *zemstvo*[10], o delegado de polícia, o médico do *zemstvo*, o mestre-escola e o inspetor das instituições escolares particulares sobre o fechamento da escola devido à escarlatina. Este esboço é uma sátira da burocracia. Como o próprio Tchékhov era médico e se ocupava de escolas rurais, podemos crer que tudo aqui é real e verdadeiro.

---

[9] *Stárosta*: "ancião", também usado com o sentido de "o chefe do grupo".

[10] *Zemstvo*: conselho autônomo local com certos direitos próprios, na Rússia czarista.

Também a língua do sábio pode ser parodiada. Em *Os frutos da instrução* Tolstói parodia um professor que, utilizando uma linguagem rebuscada e culta, justifica o espiritismo. No conto de Tchékhov *Ivan Matviéitch*, um conhecido cientista russo dita um artigo a seu secretário: "A essência está no fato de que, vírgula... de que algumas, como dizer, formas básicas... escreveu? as formas são determinadas unicamente pela essência mesma daqueles princípios... vírgula... que encontram nelas sua própria expressão e somente nelas podem se encarnar". O secretário deste cientista é um rapaz nobre e simples, que, porém, conta com tanto interesse como se caçam tarântulas e qualquer outro caso de sua própria vida, que o estudioso esquece que está ditando: a vida é mais interessante e mais importante que a ciência que o sábio representa.

No conto de Tchékhov *Um matrimônio com general* (refeito mais tarde como um *sketch* para o palco com o nome de *O matrimônio*), um general convidado para as núpcias resulta não ser general coisa alguma, mas marinheiro aposentado de nome Revunov-Karaúlov. Ele ensurdece os convidados com as lembranças dos tempos em que era comandante. O conto é salpicado de termos especiais incompreensíveis para os presentes, do tipo "escotas de mestra", "adriças", "braços", "troches", "mantes". O título "Um matrimônio com general" foi atribuído pelo editor ao conto que Tchékhov havia chamado "Uma pequena chantagem".

A comicidade da tecnologia profissional, às vezes corresponde, em alguns casos, a comicidade involuntária da terminologia científica. Os estudiosos que reparam apenas no sentido das palavras não notam o som delas. Em compensação, todos os outros que não entendem seu sentido reparam apenas no som. Com isso as palavras tornam-se ridículas. Também os erros de língua podem ser cômicos, se eles desnudam um defeito do pensamento. Nesse caso eles se aproximam dos alogismos. "Quem sou eu, se me olhar de fora? Um solitário... Um sinônimo qualquer, e mais nada" — diz de si o capitão aposentado do *sketch* de Tchékhov *Uma tola ou o capitão aposentado*. Outros erros são cômicos quando expõem a grosseria e a falta de cultura de quem fala. Na peça humorística de Ríklin *São todos gente conhecida* lemos: "Se você visse que natureza morta tenho lá em casa: um limão espremido, ovos dietéticos e fruta seca".

O âmbito da comicidade conseguida graças a meios lingüísticos é bastante rico e variado. Ao tocar a questão da comicidade de palavras isoladas não é possível deixar de falar em nomes próprios que os autores de comédias e de obras cômicas dão a suas personagens.

Mestre na escolha desses nomes era Shakespeare, mas ele se vale desse procedimento raramente e com cuidado. Assim, na comédia *A megera domada* há um encanador bêbado que se chama Christofer Sly. Sly, que significa ''esperto'', ''astuto''. Em outras comédias há nomes como *Shallow* (prato), *Simple* (simples, bobo), *Starveling* (morto de fome, esquelético) etc. Na comédia russa do século XVIII o princípio é aplicado com coerência por Fonvízin na comédia *O menor de idade*. Temos assim: Tarás Skotínin, a senhora Prostakova, Kutéikin, Tsifírkin, Vralhman[11]. São engraçados apenas os nomes dos tipos negativos porque assim seus defeitos são reforçados. Os nomes dos protagonistas positivos (Právdin, Starodum, Milon, em *O menor de idade*, e Dobroliubov[12] em *O brigadeiro*) não são ridículos. Gógol vale-se desses nomes de maneira sóbria e cautelosa. Em *Chponka*, o professor de gramática se chama Nikífor Timoféevitch Deepritcхástie[13]. Em Gógol, às vezes, alude-se ao caráter por meio do nome, como faz Fonvízin. Nomes como Khlestakóv, Skvozník-Dmukhánovski, Derjimorda, Sobakévitch, Manílov[14] e outros deixam de certo modo entrever o caráter de quem os tem. Assim como no sobrenome Rastakóvski a sílaba *ras* é assimilada como um prefixo que reforça o significado (Takóvski-Rastakóvski). Igualmente ridículo, embora apenas perceptível, é o sobrenome da mulher do coronel, Pelaguéia Grigórievna Podtótchina[15] (*O nariz*). A comicidade do contraste surge quando uma personagem negativa tem um nome que, ao contrário, exprime alguma qualidade positiva. Em *Os jogadores* um dos trapaceiros leva o nome de Utechítelni[16]. Outro tipo de nomes cômicos é aquele que se relaciona com animais e, principalmente, coisas. Os motivos que explicam este tipo de comicidade são os mesmos de que já falamos em capítulos anteriores. É possível encontrar os nomes mais inesperados. Em Shakespeare há personagens que se chamam Flauta, Cotovelo, Traseiro, Espuma do Vinho etc. Gógol recorre a este procedimento muito freqüentemente. Lembramos apenas nomes como Koróbotchka, ou Piotr Petróvitch Petukh, Ivan Kolessó[17] etc. Gógol tem também personagens com nome de comidas como Ivan Pávlovitch Iaítchnitsa ou Artémii Filíppovitch Zemlianika[18]. Às vezes os nomes lembram as coisas apenas por assonância, e por isso mesmo sua comicidade sai fortalecida. Deste tipo são os nomes dos servos da gleba como Koróvii Kirpitch, Neuvajai-Korito[19] e outros. Finalmente, a comicidade de certos nomes se baseia no acúmulo de sons idênticos, principalmente de consoantes. O conjunto de sons é cômico em si, independe do significado que possa ter e torna os nomes ridículos. Assim é, por exemplo, Tartarin de Tarascon, de Alphonse Daudet, ou Mr. Pickwick, de Dickens. Em Gógol, nomes assim são muito freqüentes: Akáki Akákievitch Bachmatchkin, Pável Ivánovitch Tchítchikov, Fiódor Andréevitch Liúliukov etc.

As personagens duplas são chamadas de modo quase idêntico: Bóbtchiski e Dóbtchinski, Ivan Ivánovitch e Ivan Nikíforovitch, Kifa Mokíevitch e Móki Kífovitch. Em Gógol é freqüente nos nomes a repetição do patronímico. O prefeito chama-se Anton Antónovitch e sua filha Maria Antónovna. Os sons dos nomes e dos patronímicos podem refletir-se também nos sobrenomes: Piotr Petróvitch Petukh. O aspecto fonético dos nomes é sublinhado pelo uso de termos estrangeiros ou muito raros em russo. Assim temos: Baltazar Baltazárovitch Jevákin, em *O casamento*. Em *Almas mortas*: ''Apareceu ainda certo Sisói Pafnútievitch e Macdonald Kárlovitch'' (*Almas mortas*, cap. VIII). O efeito cômico dos sobrenomes estrangeiros surge sobretudo quando eles são difíceis de serem pronunciados em russo, como por exemplo os sobrenomes poloneses, georgianos ou ingleses. Entre os que participaram do baile do prefeito são lembrados ''o príncipe georgiano Tchipkhaikhilidzev, o francês Coucou, Perkhernóvski, Berebendóvski'' (cap. VIII). Em *O idílio contemporâneo* de Saltikóv-Schedrin aparece o sobrenome Kchepchitsiulski. Em Tchékhov, no conto *A filha de Albion* é descrita uma inglesa imperturbável que continua tranqüilamente a pescar sem reparar no patrão que entra nu na água para soltar um anzol que havia ficado preso. ''E sabe como se chama? Wilka Tchárlzovna Tfais! Pudera... Nem sequer dá para pronunciar!'' Os nomes cômicos são um procedimento estilístico auxiliar que se aplica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama.

---

[11] Respectivamente: *skotina* = animal; *prostak* = simplório; *kutit'* = farrear; *tsifir* = aritmética; *vrat'* = mentir.

[12] Respectivamente: *pravda* = verdade; *stári* = velho + *dumat* = pensar; *dobroliubov* = que ama bem.

[13] Gerúndio.

[14] Respectivamente: de *chlestát'* = chicotear; de *skvozniák* = sopro de ar; de *dierját'* = segurar + *morda* = forças; de *sobaka* = cão; de *manit'* = atrair.

[15] De *podtotchit'* = afiar, afunilar, enfraquecer.

[16] Consolador.

[17] Respectivamente: caixinha, galo, roda.

[18] Respectivamente: omelete, morango.

[19] ''Tijolo de vaca'' — embora tenha o som de um patronímico; e ''Não respeitar o cocho''.

Em Gógol não é difícil encontrar catálogos inteiros de nomes em que o autor se vale ao mesmo tempo de todas as possibilidades que um nome pode oferecer para suscitar efeitos cômicos. Esses catálogos são inseridos no conto apenas com essa finalidade. Na novela sobre a briga entre Ivan Ivánovitch e Ivan Nikíforovitch são lembrados os nomes de todos os hóspedes do governador e, entre eles, Tarás Tarássovitch, Evpl Akínfovitch, Etíkhi Etíkhievitch, Elevféri Elevfériеvitch e outros. Em *O capote* procura-se escolher o nome do recém-nascido consultando o calendário dos santos. Num mesmo dia recorrem: Móki, Sóssi e Khozdazát, no outro: Trifíli, Dula e Varakhássi. A parturiente prefere que o recém-nascido se chame como o pai, de modo que lhe é dado o nome de Akáki. Em *Almas mortas* são dados os nomes dos amigos de Nozdrióv, entre os quais está o do capitão de cavalaria do estado-maior Potseluiev e o do tenente Kuvchínnikov[20]. Uma atenção toda especial é dada por Gógol à lista de almas adquiridas por Tchítchikov. Na cidade, antes da realização da aquisição, Tchítchikov corre os olhos pela lista e fica extasiado com os nomes. Na enumeração desses nomes tresloucados pode-se até captar uma certa ritmicidade.

Em Tchékhov os nomes estão relacionados com as características e a posição social de seus donos, por exemplo: o esposo Epaminond Maksímovitch Aplombov, o capitão de segundo grau Revunov-Karaúlov, a parteira Zmeiúkhina, o mercador Plevkóv, o dono de taverna Samopliúiev, os donos de terra Gadiukin e Chilokhvostov, o empresário Indiukov, os hóspedes não convidados, mas com excelente apetite, Drobiskulov e Prekrasnovkussov e outros[21].

Todo escritor tem também nesse campo seu estilo próprio. A comicidade dos nomes não tem sempre a mesma origem, mas pode ser basicamente reconduzida às categorias do cômico que examinamos anteriormente. Habitualmente os nomes são apenas um elemento acessório, não o fundamental para o efeito cômico. O instrumento básico é a descrição dos protagonistas, da trama, dos conflitos etc. O conjunto dos meios aqui expostos está relacionado com o estilo lingüístico de um escritor. O estudo do estilo próprio a um escritor, mesmo quando se trata de um escritor-humorista, não está

dentro de nosso âmbito. Sua língua é parte extremamente essencial de sua comicidade. O grau de seu talento não se define apenas pelos "procedimentos" que usa, mas também por sua língua. Assim, a genialidade de Gógol não reside apenas no fato de ele ser um mestre do cômico, mas também no fato de possuir a língua que ele possui — melhor dizendo —, o estilo lingüístico que suscita no leitor uma contínua sensação de admiração. Uma frase de Gógol pode ser reconhecida sem erro. Seu estilo distingue-se além do mais por uma extrema naturalidade, desenvoltura e simplicidade. Gógol não tem pressa que o leitor ria. Este é seu jeito de contar, mas nas comédias não há relato nenhum. São as personagens que falam. Se elas tivessem que se expressar numa língua pálida e incolor, a comédia perderia qualquer possibilidade de efeito (força de ação). As personagens devem falar a língua que lhes é característica e se expressar de forma sugestiva[22]. Querendo definir com poucas palavras em que consiste a sugestividade de uma língua, diremos que as maiores exigências são o colorido e a expressividade. É sabido que a *intelligentsia*[23] na vida cotidiana se expressa, via de regra, de modo bastante incolor. Isto se deve ao fato de que a pessoa culta pensa por categorias abstratas e se expressa de acordo com elas. Pelo contrário, a camada média, até pouco tempo atrás, tal como as pessoas simples que realizam um trabalho físico, muitas vezes se expressa de forma figurada e expressiva. Seu discurso caracteriza-se por imagens visuais. Podemos chamar convencionalmente de "popular" este seu discurso e o humorista conseguirá seu objetivo somente quando tiver se apropriado de todas as particularidades e sutilezas deste discurso. Nas comédias dos séculos XIX-XX aparecem predominantemente pessoas simples e os autores souberam escutar sua fala.

Além de Gógol, Ostróvski também foi mestre em reproduzir a fala saborosa e colorida das pessoas simples. Eis aqui dois exemplos. Lá onde uma falante sem cor diria: "Ele não é par para você", a velhinha de Ostróvski diz: "Ele não serve para dançar a quadrilha com você". Quando o marido quer afastar a mulher do quarto, ele não diz "saia da porta", mas "pra fora da porteira!". Examinando estes dois casos é fácil perceber que a expressão incolor opera por conceitos, enquanto a colorida procede por imagens visuais.

Limitar-nos-emos a estes breves reparos. Aquilo que nos interessava era dar realce à expressividade da língua, enquanto fator importante da comicidade.

---

[20] Respectivamente: *potstelui* = beijo; *kuvchin* = jarra.

[21] Respectivamente: do francês *aplomb* = postura desenvolta, pose; de *revun* = chorão e *karaul* = sentinela; de *zmeiá* = serpente; de *plevók* = cusparada; de *samo* = auto e *'pliunut'* = cuspir; de *gadiuka* = víbora; de *chilo* = sovela e *khvost* = cauda; de *indiuk* = peru; de *drobit'* = esmagar e *skula* = maçã do rosto; de *pekrasni* = belíssimo e *vkus* = gosto.

---

[22] Do russo *iarko*, que também significa "vivo", "vívido", "brilhante", "incomum".

[23] Hoje em dia usa-se o termo para indicar os intelectuais, em geral.

19

Os caracteres cômicos

Passemos agora a outro grande domínio da comicidade, ou seja, aos caracteres cômicos.

É preciso considerar de imediato que, a propósito, em sentido estrito, caracteres cômicos em si não existem. Qualquer traço de caráter negativo pode ser representado comicamente graças aos mesmos meios com os quais se cria, em geral, o efeito cômico. Quais serão então os meios fundamentais para descrever caracteres cômicos?

Já Aristóteles dizia que a comédia representa as pessoas "piores do que elas são". Em outras palavras, para criar caracteres cômicos é necessário certo *exagero*. Examinando os caracteres cômicos da literatura russa do século XIX, não é difícil verificar que eles são construídos de acordo com o princípio da caricatura. A caricatura, como já vimos, consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumentá-la até que ela se torne visível para todos. Na descrição dos caracteres cômicos se escolhe uma propriedade negativa do caráter e se amplifica, permitindo com isso que a atenção principal do leitor ou do espectador seja dirigida a ela. Hegel define a caricatura de um caráter nos seguintes termos: "Na caricatura, um dado traço é extraordinariamente aumentado e se apresenta como algo característico levado ao excesso".

Com este critério são construídas as personagens cômicas de Gógol. Manilov representa a encarnação da melosidade, Sobakévitch

da grosseria, Nozdriów do desregramento, Pliúchkin da avareza e assim por diante.

O exagero, porém, não é a única condição para a comicidade de um caráter. Aristóteles não disse apenas que na comédia as propriedades negativas são exageradas, mas também que este exagero requer limites certos e uma medida também certa. As qualidades negativas não podem chegar à objeção; elas não podem suscitar sofrimento no espectador — diz ele — e, acrescentaríamos nós, elas não devem provocar repugnância ou desgosto. Só os pequenos defeitos são cômicos. Cômicos podem ser os covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os esganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos etc. etc.

Continuando por esse caminho seria necessário compor todo um catálogo dos defeitos humanos e ilustrá-los com exemplos retirados da literatura. Tentativas dessa natureza, já tivemos ocasião de ver, foram feitas. Vícios e defeitos levados à dimensão de paixões funestas, ao contrário, não são objeto da comédia, mas da tragédia. Por sinal, o limite nem sempre é nítido. Dom Juan representado por Molière como sendo cômico morre tragicamente. A linha divisória entre a viciosidade que constitui o nó da tragédia e os defeitos, que são possíveis na comédia, não pode ser estabelecida logicamente: quem o decide é o talento e a sensibilidade do escritor. Uma mesma propriedade pode se tornar cômica se for ampliada moderadamente. Se, ao contrário, for levada à dimensão do vício, tornar-se-á trágica. Isso pode ser notado comparando, por exemplo, dois avarentos: Pliúchkin de *Almas mortas* de Gógol e o barão de *O cavaleiro avaro* de Púchkin. A avareza do barão atinge dimensões grandiosas:

O que não se submete a mim?
Daqui, qual demo poderoso, posso reger o mundo.

Além da avareza, há no barão sombria filosofia do poder do ouro e a consciência de seu próprio poderio potencial sobre o mundo. Ele tem uma extraordinária ambição e é, além disso, um grande celerado. Sua avareza é um vício ligado a crimes terríveis. É um usurário que leva as vítimas ao desespero e à ruína. Remexendo em moedas de ouro particularmente preciosas, o barão rememora com quais meios ele as obteve:

Sim, se o sangue, as lágrimas e o suor,
Vertidos por tudo que aqui está,

Jorrassem do seio da terra de repente,
Seria um novo dilúvio — eu afogado
Nas entranhas das rochas que tão bem conheço.

Contrariamente ao barão, Pliúchkin é mesquinho. Gógol não lhe atribui outras propriedades, além da avareza. É um tributo para o exagero cômico na descrição de um caráter. Pliúchkin não tem nenhuma filosofia, nenhum desejo de poder nem ambição, não acumula ouro, mas produtos da agricultura, não junta objetos preciosos, mas coisas inúteis: sob os andaimes recolhe solas usadas, pregos enferrujados, cacos de cerâmica. Sua aparência coaduna-se com isso. À primeira vista Tchítchikov toma-o pela governanta, mas depois descobre que a governanta se barbeia, mesmo que raramente, "porque o queixo inteiro, com a parte inferior da bochecha pareciam uma almofada de fio de arame, com a qual se escovam os cavalos nas estalagens". Tudo isso provoca o riso, mas a figura de Pliúchkin não é de todo cômica. Reparando-se nele mais de perto veremos que, é verdade, ele não perpetra crimes sangrentos, mas seus camponeses se encontram em terríveis condições de miséria. Não há telhado nas isbás, das casas despontam apenas paus e estacas, as janelas são fechadas com trapos e as pessoas se dispersaram de tanta fome e não retornam. Entre todas as personagens de Gógol, Pliúchkin é, quem sabe, a menos cômica e a mais mísera. Mas Gógol possui o sentido da medida. Se tivesse ido um pouco mais além, esta figura teria deixado de ser cômica.

É interessante notar que às vezes Gógol atenua o quadro caricatural das figuras humanas que ele mesmo desenhou. Assim, Piotr Petróvitch Petukh é descrito como um comilão. Esta é sua característica fundamental. Mas ele é hospitaleiro, o que, embora não alterando suas características negativas, constitui para elas um fundo de vida autêntico e verossímil. Isto vale também para alguns protagonistas de *Almas mortas*. Eis o que escreve Gógol a respeito dos funcionários que moram na capital da região, que ele tão cruel e justamente ridicularizou: "Para dizer a verdade, eram todos gente boa, viviam tranqüilamente e tratavam-se como amigos, e suas conversas tinham a marca de certa simplicidade e intimidade". Um pouco mais adiante Gógol continua: "Mas em geral eles eram boas pessoas, cheios de espírito hospitaleiro e quem ficasse para comer e passasse uma noite com eles jogando *whist* já se tornaria, de certo modo, seu íntimo". O mesmo escreve Khlestakóv em sua carta a Triápitchkin sobre os moradores da cidade. Após ter descrito comicamente todas as personagens, ele acrescenta: "Porém são gente hospitaleira e bonachona". Os historiadores da literatura (pelo que eu sei) nunca se referem a estas palavras. Por que será? Quem sabe Gógol, que acabou de nos mostrar o esquálido quadro da vida social da velha cidade, sede do governo da província, se contradiga aqui e queira passar por cima de suas próprias afirmações? Claro que não. Este não é um erro de Gógol, mas um seu princípio: apesar de todos os seus aspectos negativos, os homens de Gógol são vivos. "Estas pessoas são más por educação e por ignorância, não por natureza", diz dos heróis gogolianos Belínski (8, V, 359). Uma imagem atenuada reduz o nível caricatural e torna verossímeis os tipos representados. Mesmo esta atenuação requer, por sua vez, um sentido da medida, tal como o exagero cômico. Os aspectos positivos das personagens cômicas são muito pouco lembrados por Gógol e quando isso ocorre é sempre de passagem. Sobakévitch é um ótimo patrão e seus camponeses prosperam; o jeito de Manilov não é desagradável; Pliúchkin era diferente, outrora. Koróbotchka representa uma mistura de traços de caráter, mantidos juntos principalmente por seu jeito estabanado e por sua avidez, mas não só por isso. A técnica pela qual ela nos é apresentada difere bastante daquela com que são esboçados os outros proprietários rurais de *Almas mortas*.

Gógol não elabora as qualidades positivas das personagens negativas, pois com isso lhes tiraria a comicidade. Há porém uma exceção: trata-se da obra *Proprietários rurais à moda antiga*.

Se Pliúchkin representa, por assim dizer, o limite inferior da comicidade, além da qual encontramos a aversão, Afanássi Ivánovitch e Pulkéria Ivánovna representam como que o superior, acima do qual começa o idílio.

Esta representação de certa forma abrandada das personagens negativas não é característica apenas de Gógol. Fámussov, por exemplo, é o tipo do nobre russo de Moscou do começo do século XIX, mas de per si não seria, quem sabe, um celerado; por isso literariamente ele convence e sua figura nos parece verdadeira e cheia de vida. Naqueles casos em que, ao contrário, não se vê nenhuma qualidade positiva na descrição, trata-se de figuras artisticamente menos convincentes que as descritas com traços mais leves. É o caso, por exemplo, de Skalozub que representa, por assim dizer, como que uma amostra quimicamente pura da caricatura. São assim muitas das personagens de Saltikóv-Schedrin. Trata-se de caricaturas muito vívidas, mas apesar disso unilaterais. Existe mais uma condição, mais uma possibilidade de reforçar a comicidade de um caráter. Na comédia todas as personagens estão sempre envolvidas numa *trama* e nos grandes escritores justamente ela pode servir como instrumento para delinear o caráter. O Khlestakóv de Gógol não é apenas uma personagem de uma comédia de intrigas, mas também um caráter ou tipo psicológico esboçado muito vividamente e bastante definido, assim como o governador e as demais personagens. O mesmo vale, de modo bastante evidente, também para *O casamento*, onde a ação funda-se na contraposição de dois caracteres: o fraco, abúlico e indeciso Podkoléssin e o enérgico e empreendedor Kotchkáriev. Enredo e caráter, neste caso, constituem um todo coeso.

Esta porém não é uma propriedade necessária da comicidade, mas a característica de um grande talento. Pode-se observar que em Molière, por exemplo, não existe esta unidade. Bergson reparou de passagem que nas obras de Molière há sempre um caráter cômico no centro e que, freqüentemente, os títulos de suas comédias definem o caráter do protagonista. Com efeito, títulos como *O avarento*, *O misantropo* provam-no claramente. Outras comédias têm por título os nomes das personagens principais, mas estes nomes tornaram-se proverbiais por terem encarnado algumas qualidades negativas. Tartufo é simulado e grosseiro, Dom Juan um dissoluto, o burguês fidalgo um ambicioso, o doente imaginário um hipocondríaco e assim por diante. Deste ponto de vista as comédias de Molière são típicas comédias de caráter e não comédias de intriga. A divisão em comédias de intriga e comédias de caráter não é, entretanto, correta, visto que em todas as comédias há intrigas e caracteres, se entendermos por intriga a ação baseada em um conflito qualquer. Toda a questão está em saber em que relação estão intriga e caráter dos protagonistas. Em Gógol o nexo é completamente orgânico e enraizado. Nem sempre o mesmo ocorre em Molière. Belínski havia justamente notado que as tramas de Molière são bastante uniformes. A intriga habitualmente consiste no contraste entre o protagonista e um casal de namorados, a cuja união se opõe a personagem negativa que dá o nome à comédia. Eles a enganam e coroam assim seu sonho. Só que quem a engana por eles, que não sabem, não querem ou não podem fazê-lo sozinhos, são os servos, astutos, malandros e embrulhões, sobre cujas ações funda-se toda a trama. O engano, como um dos meios para atingir o efeito cômico, já foi precedentemente examinado. As personagens negativas são derrotadas na intriga e, ao mesmo tempo, revelam de modo visível e expressivo todas as propriedades de seu caráter.

Não daremos aqui listas de caracteres cômicos na literatura russa ou européia ocidental. O que nos interessa é uma tipologia geral e os princípios que se encontram em seu fundamento.

O problema dos caracteres cômicos, porém, está longe de ter sido completamente resolvido. Todos os tipos examinados até agora eram negativos. Um pequeno, mínimo acréscimo de qualidades positivas tornava esses mesmos caracteres existencialmente verossímeis, mas isso não mudava a essência.

Entretanto, ao observarmos a vida, tal como as obras literárias de talento, veremos que existem personagens cômicas que não parecem ter características negativas, mas não deixam por isso de ser cômicas. Rimos delas mas temos, mesmo assim, um sentimento de simpatia. Em poucas palavras, existem personagens cômicas não somente negativas mas positivas também.

O que aconteceu? Por acaso isto não contradiz nossa teoria de que o riso nasce do desnudamento de qualidades negativas? Ou, quem sabe, se trata aqui de um outro tipo de riso, de um riso que não zomba? À primeira vista pode parecer que os tipos positivos não podem ser negativos nem do ponto de vista do aspecto teórico nem da prática artística. Em Fonvízin todas as personagens estão claramente separadas em positivas e negativas. Em *O inspetor geral* não existe sequer uma personagem positiva. Em Ostróvski a maioria dos protagonistas é negativa. Existem, na verdade, comerciantes que no fim da comédia retomam o bom caminho e ela chega àquela feliz conclusão à qual aspiram as personagens oprimidas e com elas os espectadores. Porém, a solução nesses casos é de certa forma inesperada e não brota propriamente do caráter destas personagens negativas. Na comédia *A pobreza não é vício* o déspota familiar Gordiei Tortsóv diz, no fim: "Agora sou outra pessoa" e dá sua filha em casamento ao vendedor a quem antes era hostil, realizando com isso a expectativa dos jovens apaixonados. No momento em que o tipo negativo se transforma em positivo significa que chegou a hora de terminar.

De qualquer maneira, a personagem cômica positiva ou o caráter cômico positivo são possíveis.

Para resolver esta questão é preciso ter em mente que na vida não existem pessoas absolutamente negativas nem pessoas absolutamente positivas. Mesmo nos criminosos inveterados pode haver escondidos, no fundo, embriões de humanidade e vice-versa: pessoas completamente corretas despertam muitas vezes em nós uma antipatia instintiva, especialmente se elas têm tendência a dar lições de moral. Cada ser humano é produto das mais variadas características tanto positivas quanto negativas, em proporções diferentes.

A galeria dos tipos cômicos é bastante diferençada. Há, por exemplo, pessoas que, tão logo surgem, nos põem de bom humor. Uma das qualidades positivas que suscita imediatamente o sorriso e uma boa disposição é certa dose de otimismo, unido a uma alegria e um contentamento habituais, que contagia a todos. Essas pessoas nunca são tristes, têm sempre uma excelente disposição de espírito, são bonachonas, contentam-se com pouco e, não tendo nada de particular em vista, bastam-se com o que têm no momento. Este tipo de pessoa pode ser cômico quase independente da presença nele de qualquer defeito moral. Hegel achava que uma "inquebrantável confiança em si mesmo" fosse uma propriedade importantíssima da personagem cômica. Freqüentemente trata-se apenas de um riso de alegria, que teremos ocasião de analisar mais adiante. Mas o riso suscitado por essas personagens não se explica apenas por isso. Nelas o que nos alegra é o otimismo, mas é justamente ele que suscita o riso. Como também ocorre nos outros casos, o otimismo em si não faz rir. Basta ler os *Estudos sobre o otimismo* de Miétchnikov para certificar-se. Um otimismo convicto constitui uma filosofia de vida que amadurece apesar das graves contrariedades que encontra. Um otimismo desse tipo é a conseqüência de certa força de caráter e não faz rir. É fácil notar que o otimismo engraçado é aquele que se funda sobre princípios bem diferentes, ou melhor, não se funda sobre nada. É o otimismo que ajuda a viver muito facilmente. Ele, por assim dizer, está fechado em si mesmo, tem um caráter extremamente subjetivo e individual. Seu elemento são as pequenas coisas da vida cotidiana, é útil e agradável e suscita em nós um sorriso involuntário. Ao mesmo tempo, porém, tal auto-satisfação bonachona e tal alegria de viver ingênua é também qualidade muito superficial e precária. Não deixa de ser uma fraqueza. E tão logo se descobre de repente esta fraqueza, e ela é castigada, eis que irrompe o riso. Esta alegria bonachona e satisfeita de tudo o que há no mundo (e, portanto, inclusive de si própria) predispõe ao riso, mas ainda não basta para suscitá-lo. Os palhaços talentosos às vezes se dão conta disso: entram no picadeiro brilhando de satisfação. Karandách, por exemplo, entrava no picadeiro com o chapéu e a vassoura, muito satisfeito de si como se fosse ao seu próprio casamento. Boris Viátkin aparecia assobiando alegremente ou em altos brados, empurrando seu lulu para a frente. Esta alegria bonachona e satisfeita serve de fundo aos *males inesperados que virão em seguida* e que caem por cima desses simplórios suscitando não tanto o sorriso quanto uma risada fragorosa. Este tipo é sem dúvida cômico mesmo em si só, independente daquilo que lhe acontece. As desgraças que lhe acontecem só fazem acentuar a comicidade já existente no próprio tipo. Mais freqüentemente trata-se de um alogismo que irá de encontro a uma vergonhosa derrota, mas isso nem sempre é obrigatório.

Chegamos assim à conclusão de que a comicidade dos caracteres deste tipo não surge da presença de qualidades positivas enquanto

tais, mas da precariedade e da insuficiência dessas mesmas qualidades. Esta insuficiência se manifesta no modo pelo qual estes tipos se comportam, descobrindo a mesquinhez e a preocupação exclusiva por si próprios, e provoca um surto de riso quando emerge repentinamente em toda a sua evidência.

Ao falar do tipo dos otimistas cômicos, não podemos deixar de lembrar Falstaff. Ele é significativamente mais complexo que aqueles palhaços simplórios que conseguem fazer rir e divertir os espectadores. À diferença daquelas personagens cômicas que encarnam alguma qualidade qualquer (Sobakévitch), o tipo ao qual pertence Falstaff reúne em si um grande número de diferentes qualidades, e é justamente isso que constitui sua vitalidade e sua verdade. Uma de suas qualidades mais importantes é a fé inabalável em si mesmo e a imperturbabilidade nas desgraças que lhe acontecem. Apesar de tudo ele está sempre de bem com a vida e alegre. Shakespeare gostava muito deste tipo e o reproduziu duas vezes, no *Henrique IV* (primeira e segunda parte) e em *As alegres comadres de Windsor*.

Falstaff é um caráter negativo, mas as propriedades negativas, nesse caso, são atribuídas àquele tipo de pessoa com alegria de viver que nunca desanima e que por si só já predispõe ao riso. Por esse motivo o tipo de Falstaff alcança um colorido e uma expressividade únicos no gênero. Na literatura sobre Shakespeare encontram-se freqüentes definições da figura de Falstaff. A melhor delas é a de Púchkin, que era entusiasta dele. Em suas *conversações à mesa* (*table-talks*) ele diz: "É possível que em nenhum outro lugar o gênio amplíssimo de Shakespeare tenha se expressado com tanta variedade como em Falstaff, cujos vícios, um ligado ao outro, compõem uma cadeia divertida e monstruosa, semelhante a uma antiga bacanal. Analisando o caráter de Falstaff vemos que seu traço principal é a gula; jovem, é provável que tenha sido em primeiro lugar um vulgar e grosseiro cortejador de mulheres; agora, porém, que já passou dos cinqüenta, engordou e parece envelhecido, a gula e o vinho ganharam de Vênus. Em segundo lugar, ele é um patife, mas, tendo passado sua vida com jovens avoados, exposto sempre à zombaria e às peças que eles lhe pregavam, dissimula a própria miséria sob uma ousadia gozadora e elusiva. É adulador por hábito e por cálculo. Falstaff não é absolutamente um tolo, ao contrário, ele tem alguns hábitos de quem freqüentou também a boa sociedade. Não possui nenhuma regra. É fraco como uma mulherzinha e necessita de um bom vinho espanhol (*the sack*), de um repasto substancial e de dinheiro para suas amantes. Para consegui-los está disposto a tudo, conquanto não corra sério perigo". A isso podemos acrescentar que Falstaff às vezes confunde seus adversários com tiradas espirituosas; em outras, ao contrário, é derrotado e obrigado a passar por vexames, como convém a um caráter cômico. Ameaçam derreter sua gordura. Em *As alegres comadres de Windsor* ele escreve cartas de amor a duas senhoras casadas, ao mesmo tempo. Só que não logra êxito: as mulheres permanecem fiéis aos respectivos maridos. Na primeira vez ele se esconde no cesto da roupa suja que é jogado na água com ele dentro; na segunda, procura fugir disfarçado de mulher gorda, mas o apanham e batem nele. É um argumento folclórico, mas Falstaff é um tipo exclusivamente shakespeariano. É ao mesmo tempo cômico e satírico e se aproxima do modelo de Rabelais.

Púchkin, ao escrever sobre Falstaff, contrapõe Shakespeare a Molière. Os caracteres de Molière são unilaterais. "Em Molière o hipócrita corteja a mulher do próprio benfeitor, fazendo o hipócrita; toma conta da propriedade de seu benfeitor, fazendo o hipócrita; pede um copo de água, fazendo o hipócrita." Isto se liga ao que foi dito antes, sobre a unilateralidade das caricaturas. Shakespeare é sempre variado e representa como que a culminação na criação tanto de figuras vitais e cômicas quanto de enredos nitidamente cômicos.

O otimismo existencial não é a única qualidade positiva que pode ser tratada de modo cômico. Uma outra é a engenhosidade e a esperteza, a capacidade de adaptar-se à vida e de orientar-se em qualquer dificuldade encontrando uma saída. Destas qualidades são dotadas algumas personagens da comédia que conseguem safar-se dos antagonistas. Os antagonistas são sempre tipos negativos e por isso a personagem sabida que os engana adquire um caráter ao mesmo tempo positivo e cômico. Uma das variedades desse tipo são os servos astutos das antigas comédias italianas e francesas. Pertencem a esta categoria, por exemplo, o Truffaldino da comédia de Goldoni *Arlequim, servidor de dois amos* e o Figaro de *O barbeiro de Sevilha* de Beaumarchais. Na tragédia nós simpatizamos com o derrotado, na comédia, com quem ganha. Na comédia a vitória dá prazer ao espectador mesmo quando esta é obtida com meios de luta não propriamente irrepreensíveis, conquanto eles sejam engenhosos, astutos e atestem o caráter alegre de quem os usa. Estes servos astutos são encontrados em muitíssimas comédias de Molière. Em Molière temos, habitualmente, personagens que pertencem a duas gerações: os jovens e os velhos. Os mais velhos são representados por tipos negativos (*O avarento, Tartufo, O misantropo*), os mais jovens, por tipos positivos. Os jovens querem amar e casar-se, os velhos procuram impedi-los. Os servos dos jovens, alegres e astutos, levam-nos a ganhar dos velhos, que são derrotados juntamente com seus vícios.

Não há necessidade de se entrar em detalhes. É suficiente lembrar que na arte da comédia clássica existe um tipo de servo alegre e astuto que é, ao mesmo tempo, cômico e positivo. De forma um tanto diferente, este tipo aparece não apenas nas comédias, mas também nos romances picarescos. O herói desses romances — um servo, um vagabundo, um soldado — engana seu patrão e sai-se bem, sempre, nas situações difíceis. À diferença dos servos das comédias de Molière, ele luta a seu favor contra os patrões e contra os poderosos desse mundo. Esta luta adquire o caráter de luta social e por isso os romances picarescos se aproximam dos contos populares sobre os bufões. Os caracteres, nestes casos, fundem-se com a intriga que, substancialmente, reduz-se a um logro.

O país onde no século XVI surgiu o romance picaresco cômico (*Lazarillo de Tormes*, 1554), e onde ele teve seu desenvolvimento, é a Espanha. Na mesma Espanha foram criadas as figuras de Dom Quixote e Sancho Pança. Sobre Dom Quixote escreveu-se muitíssimo, em muitas estéticas e histórias da literatura, de modo que podemos ser breves e não repetir o que já foi dito. O que nos interessa é o problema da comicidade das personagens positivas. Os tipos dessas personagens são variados, como são variados os tipos humanos. Pela nobreza de suas aspirações e pela elevação de suas considerações, Dom Quixote é figura que sobressai positivamente. Porém é ridículo, devido à completa incapacidade de adaptar-se à vida. Deste ponto de vista ele é diametralmente oposto àqueles pilantras e espertos que são bem-sucedidos na vida e lutam vitoriosamente para o seu proveito e o proveito daqueles a quem são fiéis. Dom Quixote não é cômico por suas qualidades positivas, mas pelas negativas. São essas qualidades e não sua nobreza que o tornaram conhecido no mundo inteiro. Todas as principais aventuras de Dom Quixote são de natureza cômica. Para a comicidade do romance contribui também a figura de Sancho Pança. A nobreza confere a todas as aventuras de Dom Quixote um caráter não apenas cômico, mas de profundo valor. Esta combinação é única em toda a literatura universal. A comicidade adquire aqui em última instância um caráter trágico.

Nós nos limitamos a essas poucas observações. Poder-se-ia ainda falar do Sr. Pickwick e de outras personagens de Dickens, de Charlie Chaplin e das personagens comoventes que ele criou, da figura do bom soldado Chveik, criado por Tchapek, e de muitos outros. O discurso porém nos levaria longe demais. Para nós era importante estabelecer por que e em quais casos são cômicas as personagens positivas e, em traços gerais, baseados nos exemplos que apresentamos, isto foi feito.

20

Um no papel do outro. Muito barulho por nada

Em Kant há um pensamento formulado da seguinte maneira: "O riso é o efeito (que deriva) de um fracasso repentino de uma intensa expectativa". Esta frase é citada muitas vezes, sempre em sentido crítico. Jean Paul expressou sua crítica de modo leve e delicado: "A nova definição kantiana do cômico, de acordo com a qual o cômico consiste no repentino fracasso de uma expectativa, oferece muitos motivos de discussão". Mais decidido, Schopenhauer, que se opõe tanto a Kant quanto a Jean Paul, assim escreve: "A teoria do cômico de Kant e Jean Paul é conhecida. Considero supérfluo apontar seus erros". Ele acha que quem tentar aplicar essa teoria aos fatos passa imediatamente a convencer-se de sua inconsistência. Outros autores manifestaram-se da mesma maneira sobre o assunto.

Apesar disso tudo, um exame comparativo dos fatos mostra que a teoria de Kant não está errada, embora ela requeira alguns reparos e complementações. Não é exato que o riso sobrevém após "uma intensa expectativa". O riso pode surgir de modo completamente inesperado. O que mais importa, porém, não é isso. Uma expectativa que não dá em nada, da qual fala Kant, pode ser cômica ou não. Kant não definiu o caráter específico do cômico.

Em que condições uma espera frustrada suscita o riso e em quais não? Se, por exemplo, uma moça casou-se achando que o noivo era o homem ideal, ou pelo menos honesto e bom, e depois ele comete uma ação baixa, desonesta, vergonhosa, nisso não há realmente nada de cômico. Uma expectativa frustrada não levou ao riso.

A teoria de Kant precisa apenas de um reparo: o riso surge somente quando a expectativa frustrada *não leva* a conseqüências sérias ou trágicas. A teoria de Kant não contradiz absolutamente aquilo que foi dito nos capítulos precedentes. Se considerarmos com atenção esta teoria descobriremos que sua essência se reduz a *um certo desmascaramento*. O pensamento de Kant admite uma ampliação e pode ser expresso da seguinte forma: "nós rimos quando esperamos que haja alguma coisa, mas na realidade não há nada". Este "alguma coisa" é uma pessoa que é tomada por algo de importante, de significativo, de positivo. O "nada" é aquilo em que ela realmente se transforma. Sobre isso está fundado o enredo de *O inspetor geral*. "Extraordinário, senhores! O funcionário que tomamos por inspetor, não era inspetor!" Os funcionários, a começar pelo prefeito, pensam que Khlestakóv é uma personagem importante, um general, que trata de igual para igual com ministros e embaixadores quando, de repente, descobre-se que não é plenipotenciário e nem sequer uma personalidade, mas um "fajuto" e um "aproveitador". Observando-se com atenção ver-se-á que o enredo de *Almas mortas* baseia-se no mesmo princípio. Tchítchikov é tomado por um ricaço, por um milionário, todos ficam encantados com ele, enquanto não passa de um aventureiro, um impostor que enganou a todos. As palavras da mulher de Koróbkin em *O inspetor geral*: "É isso mesmo, uma vergonha nunca vista" podem ser aplicadas, em igual medida, tanto a *O inspetor geral* quanto a *Almas mortas*. D. P. Nikoláiev está certo quando escreve: "Justamente o fato de querer parecer quem não é cria a possibilidade do riso" (29, 56). Vulis é ainda mais explícito: "'Isso e nada disso' é — quem sabe — o esquema mais geral de qualquer manifestação cômica". O mesmo conceito é expresso por Iurêniev: "Os acontecimentos não se desenrolam como se esperava e quem ganha não é quem se esperava" (40, 97).

Este princípio é conhecido há muito e foi chamado de *qüiproquó*, o que significa "um em lugar do outro". Sobre ele baseia-se o motivo, extremamente comum nas antigas comédias, do disfarce, da ação em lugar de outrem, onde um é trocado por outro. E nas ações costumam acompanhar o engano. Em *O inspetor geral* Khlestakóv torna-se impostor sem querer, mas isto não muda a essência da coisa.

Na comédia clássica antiga o impostor engana intencionalmente o antagonista. Esta forma de impostura pode ser considerada um caso particular de engodo.

Daremos apenas dois ou três exemplos. Em *O anfitrião* de Molière, o deus Júpiter apaixona-se pela mulher do chefe tebano Anfitrião, Alcmena. Enquanto Anfitrião está na guerra, Júpiter vai procurá-la, assumindo o aspecto do marido dela. Quando o marido volta da guerra, o engano é descoberto. Júpiter procura consolar Anfitrião, dizendo-lhe que seu rival fora um deus e que dela nascerá um filho, Hércules. A situação em si poderia não ser cômica: pode se considerar de diversas maneiras a usurpação dos direitos conjugais. Toda a ação, porém, não se desenrola na realidade, mas na fantasia. O deus é obrigado a ir embora, fez um papelão, triunfa a verdade, triunfa o marido, tudo acaba bem.

Em *A décima segunda noite*, de Shakespeare, os protagonistas, gêmeos indistinguíveis por sua semelhança, são irmão e irmã. A irmã se disfarça de homem e este é o início de muitíssimos equívocos que provocam um riso geral na platéia.

O princípio do qüiproquó ocorre principalmente na velha comédia clássica da Europa Ocidental, mas se encontra também na literatura russa. Assim, em *A senhorita camponesa*, de Púchkin, uma senhorita de província se disfarça de camponesa, e engana desse jeito o filho de um proprietário vizinho. O equívoco se esclarece em seguida e tudo acaba em casamento.

O enredo onde alguém se faz passar por outrem, suscitando com isso o riso, é bastante difundido em todas as literaturas, mesmo na soviética, e poderíamos dar muitos exemplos. Um emaranhado de equívocos dessa natureza é a trama da comédia de Zóschenko *Uma bolsa de tela grossa*. Sobre o mesmo princípio funda-se a comicidade da impostura. Em *As doze cadeiras* de Ilf e Petrov, Ostap Bender faz-se passar por um grande enxadrista, embora de xadrez ele não entenda patavina. Em *O vitelo de ouro*, o carro de Ostap Bender e de sua companheira é tomado pelo carro em *pole position* de uma corrida de automóveis e em todo lugar recebe honrarias e presentes. Ostap vale-se disso, astutamente, para se fazer passar por campeão, até que se descobre o embuste e o carro tem que sumir depressa de cena. Nos casos aqui apresentados o impostor faz-se passar por alguém superior e mais importante do que ele é na realidade.

É possível, porém, em caso contrário, que uma pessoa se faça tomar por alguém inferior a ela.

Alguns grandes humoristas russos gostavam de encenar mistificações deste gênero. Eis o que conta Maria Pavlovna Tchékhova, irmã de Tchékhov, a respeito dele: "Nunca esquecerei quanto Anton Pávlovitch me fez sofrer, ao regressar de trem de Moscou. Viajava conosco no mesmo trem o professor Storojenko, que fora meu professor e que me examinara quando eu freqüentava os Cursos Superiores V. I. Guerié. Disse isso a Anton, suplicando-lhe que parasse de brincar. Mas ele deu de inventar, de propósito, um montão de coisas absurdas, que me faziam estremecer. De repente começou a relatar, em voz alta, que servira como cozinheiro em casa de certa condessa, que preparara na cozinha um sem-número de pratos e como os patrões o achavam um ótimo cozinheiro e o louvavam por isso. O violoncelista M. P. Semachko, que viajava conosco, topava a parada, fingindo, por sua vez, ser um mordomo que prestava serviço em casa de alguns senhores. Eles contavam um ao outro casos extraordinários que lhes teriam acontecido, durante suas atividades" (35, 87). Também na vida de Gógol há uma porção de casos assim.

O princípio "alguém no lugar de outrem" pode ser expresso de forma ainda mais geral por "uma coisa no lugar de outra". A isto aproxima-se bastante o fenômeno que pode ser formulado brevemente como "o vazio em lugar do suposto conteúdo". Este princípio está muito próximo daquele que expressou Shakespeare quando chamou uma de suas comédias *Muito barulho por nada*. Não examinaremos aqui o entrecho dessa comédia complicada, porque poderia nos desviar de nosso rumo. O princípio de *Muito barulho por nada* desaparece na comédia de nosso tempo, justamente porque, em nossa vida, este fato raramente se verifica. Ele ocorre quando acontece um clamor extraordinário motivado por causas insignificantes. *Sobrenome cavalar* de Tchékhov é um exemplo do caso. Este mesmo princípio está na base de algumas comédias cinematográficas. Naquela intitulada *Trinta e três*, um dentista descobre que um paciente não possui trinta e dois dentes, como todos, mas trinta e três.

O fato torna-se conhecido, o homem se torna célebre, sobre o assunto escrevem-se teses de doutoramento, um museu reserva sua caveira, recebem-no em todo lugar com deferência, querem hospedá-lo etc. A comédia sofre de algum exagero, mas a situação básica é realmente cômica.

A história termina assim: seu dente estraga, tem-se que extraí-lo e descobre-se que sobre uma única raiz havia duas cúspides. Isso é o que normalmente ocorre na realidade e, conseqüentemente, o homem sempre tivera apenas trinta e dois dentes, como todos, e não trinta e três.

Estes enredos prestam-se mais a serem classificados como fantásticos que como realistas. Encontram-se freqüentemente nos contos de fada. Em sua forma mais pura o princípio do "muito barulho por nada" encontra-se, provavelmente, em alguns contos de caráter cumulativo. Lembremos mais um deles, o de *A jovem piedosa*. Uma jovem vai ao rio lavar roupa. Na outra margem está a aldeia onde mora seu namorado. Isso leva a jovem a essas considerações: "Ficarei noiva naquela aldeia, terei um filho. O filho irá passear sobre o gelo e, ainda com doze anos incompletos, morrerá afogado pelo fato de o gelo se quebrar e ele afundar". Pensando isso ela começa a chorar. Chega a avó que também começa a chorar. Depois chega o vovô e todos juntos começam a lamentar-se. O namorado (ou outra personagem), após saber do que se trata, vai pelo mundo afora, para ver se encontra alguém mais tolo do que sua namorada. E costuma encontrá-lo.

Aqui o contraste entre a inconsistência da causa e a confusão que é ocasionada serve para pôr em evidência a estupidez da namorada. Este contraste é cômico em si, não sendo indispensável sublinhar a tolice da moça. No conto *Um ovo quebrado* rompe-se um ovo, o avô conta para a avó e esta se põe a chorar. A notícia do ovo quebrado corre a aldeia e nasce um barulhão dos diabos. O avô chora, a vovó grita, a galinha cacareja, o portão range, e os gansos grasnam, o sacristão toca os sinos, o pope rasga os livros. Acaba com a aldeia sendo destruída pelo fogo.

Às vezes, na verdade, o fuá se deve ao fato de que não se trata de um simples ovo, mas sim de um ovo de ouro. Isto porém não muda a essência da questão. Alguns teóricos põem casos desta espécie em relação com a bolha que vai inchando, inchando até estourar com fragor. A comparação vem muito a propósito e expressa metaforicamente a essência da questão.

OUTROS TIPOS DE RISO

21

O riso bom

Por enquanto só temos analisado um único tipo de riso: o que encerra dentro de si, declarado ou velado, um matiz de zombaria, suscitado por alguns defeitos daquilo ou de quem se ri. É o tipo de riso mais difundido que se encontra freqüentemente na vida e na arte. É claro que não existe apenas ele e que, antes de tirar conclusões sobre a natureza do riso e da comicidade em geral, é necessário, quando possível, examinar todos os tipos de riso.

É igualmente evidente, porém, que não se ri apenas porque se descobre defeitos em quem está a nossa volta, mas também por outros motivos que cabe, portanto, estabelecer. Há pouco demos o elenco dos tipos de riso levantados por P. Iurêniev. Ele é rico e interessante, mas um tanto desorganizado e sem finalidades científicas. Não existe lá tentativa de classificação.

Partindo-se de observações de ordem puramente quantitativa, podemos afirmar que o riso de zombaria é o mais freqüente, que é o tipo fundamental de riso humano e que todos os outros tipos encontram-se muito mais raramente. Do ponto de vista da lógica formal pode-se chegar racionalmente à conclusão de que há duas grandes subdivisões de riso, ou dois gêneros. Um contém a derrisão, o outro não. A subdivisão é ao mesmo tempo uma classificação, conforme a presença ou não de um fator. No caso dado ela é correta não apenas formalmente, mas também substancialmente. A mesma subdivisão aparece também em algumas estéticas. Lessing escreve na *Dramaturgia de Hamburgo*: "Riso e irrisão não são absolutamente a mesma coisa". Deve-se porém acrescentar que uma delimitação nítida e precisa não existe, que há casos por assim dizer intermediários, de transição, e é a eles que devemos dirigir nossa atenção, agora.

Vimos há pouco que o riso é possível apenas quando os defeitos de quem se ri não adquirem o aspecto de vícios e não provocam repulsão. O problema, conseqüentemente, é um problema de gradação. Pode acontecer, por exemplo, que os defeitos sejam tão irrelevantes a ponto de suscitar em nós não o riso, mas o sorriso. O defeito pode ser próprio de uma pessoa a quem amamos e apreciamos bastante ou por quem sentimos simpatia. No quadro geral de uma avaliação positiva e da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia. A pessoas assim perdoamos facilmente suas falhas. Esta é a base psicológica do riso bom. É desse tipo de riso que vamos tratar agora.

À diferença dos elementos de sarcasmo e de prazer maldoso existentes no riso de zombaria, nós lidamos aqui com um tipo de humor atenuado e inofensivo. "Somente o termo 'humor'", diz Vulis, "pode ser empregado quando o autor está do lado do objeto de riso". O conceito de "humor"[1] foi freqüentemente definido por diferentes estéticas. Em sentido lato podemos entender por humor a capacidade de perceber e criar o cômico. Mas neste caso se trata de outra coisa. "'Cômico' e 'humor'", escreve N. Hartmann, "estão naturalmente ligados entre si, mas não coincidem de maneira alguma, mesmo que formalmente sejam paralelos". O humor é aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza internamente positiva. Este tipo de humor nasce de uma inclinação benevolente.

O riso bom pode se manifestar com os mais diversos matizes. Um deles é o que chamamos de "charge amigável". Para dizer a verdade, os que são visados por ela nem sempre ficam satisfeitos. Iósif Íguin conta um caso interessante:

---

[1] Ou "humorismo".

> Na maioria dos atores as charges suscitam sorrisos e brincadeiras. Só tia Katia (é assim que os leningradenses chamavam a Ekaterina P. Kortcháguina-Alexándrovskaia)[2] secava as lágrimas, com um lenço.
>
> "Não pode ser", pensei, "será que ela se ofendeu?"
>
> Mas ela me puxou pela manga e, soluçando, disse-me:
>
> "Não repare, querido. A nós o espectador nos conhece enquanto estamos no palco, enquanto estamos vivos. Ele precisa de desenhos, de fotografias para lembrar da gente. Desenhe-nos, querido. Claro, seria melhor se não fossem charges. Mas, deixa para lá, se você não sabe nos retratar como realmente somos!" (21, 22).

Aqui a charge amigável limita com a caricatura. Verdadeira cordialidade nela não pode haver, é claro, embora o autor tenha as melhores das intenções. Neste sentido o caso não é típico.

Na maioria dos casos o riso bom é acompanhado justamente por um sentido de afetuosa cordialidade. Grandes mestres do humorismo cordial e de sua encarnação literária e artística foram Púchkin, Dickens, Tchékhov e, em parte, Tolstói. Não iremos apresentar aqui exemplos dentro da ordem da história literária, mas escolhemos alguns casos significativos.

Todos sabem que as crianças são engraçadas na infância, até a adolescência. Perceberam-no e expressaram-no artisticamente grandes escritores como Leão Tolstói e — em outras formas — Tchékhov. Tolstói não é certamente um humorista e não tem como objetivo provocar o riso do leitor, mas sabe suscitar nele um sorriso involuntário, um sorriso de simpatia e de aprovação. As crianças em Tchékhov são dos tipos mais variados. Alguns deles são esboçados tragicamente, como é o caso de Vanka Jukov, que foi dado a um sapateiro para aprender o ofício e que escreve para sua casa na aldeia contando todas as suas amarguras. Estes desgostos são descritos em linguagem infantil e ingênua, e é por isso mesmo que é também um pouco cômica, mas o conteúdo da carta choca o leitor devido à terrível verdade que contém. De caráter totalmente diverso é o conto *Criançada*[3], onde são descritas crianças que jogam víspora. Eis como é descrita uma delas, o pequeno Gricha: "É um menino pequeno de nove anos, cabelo cortado, deixando nua a cabeça, faces rechonchudas e gordos lábios de negro"[4]. Uma outra, menor, é assim descrita: "Aliocha, pimpolho rechonchudo, que lembra uma bola, fica bufando e fungando e arregala os olhos para as cartas". Só que Tchékhov não descreve apenas a aparência das crianças, mas penetra sutilmente em sua psicologia e em seu caráter. O aspecto, neste caso, não encobre sua natureza, mas revela-a e é uma natureza que não suscita em nós desaprovação, mas nos leva a sorrir. Isso se refere também aos defeitos. As crianças descritas por Tchékhov não são ideais. Gricha joga exclusivamente por dinheiro. "Ao ganhar, agarra o dinheiro com sofreguidão e o esconde imediatamente no bolso."[5] Sua irmã, Ania, não joga por dinheiro, mas pelo gosto de ganhar dos outros e sofre quando ganha alguém que não seja ela. O menor de todos, Aliocha, gosta de incidentes. "À primeira vista, parece fleumático, mas é boa bisca, no fundo."[6] Adora quando sai uma briga. Do ponto de vista de uma rígida pedagogia, isto não é absolutamente o ideal. Representante desse tipo de pedagogia é, ao contrário, Vássia, estudante do 5º ano. Entrando na sala de jantar, ele pensa consigo mesmo: "É uma indignidade! [...] como se pode dar dinheiro a crianças? Como se pode lhes permitir jogos de azar? Bela pedagogia! Uma indignidade!"[7] Logo, porém, ele também junta-se aos jogadores. Dele Tchékhov ri de um riso diferente das outras crianças. Dessa forma aparece diante de nós a natureza do riso bom, daquele humor atenuado de que Tchékhov foi um mestre todo especial.

---

[2] Ekaterina P. Kortcháguina-Alexándrovskaia (1874-1951). Artista de teatro muito popular na década de 30, especialmente representando papéis de mulher de meia-idade, simples e do povo.

[3] Tradução brasileira de Boris Schnaiderman, *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo, Max Limonad, 1985. p. 83-9.

[4] Ibidem, p. 84

É possível, à luz do que foi exposto, decidir por que as crianças, justamente por serem crianças, são tantas vezes engraçadas? Vimos que o riso surge quando deparamos com manifestações exteriores de vida espiritual, que escondem interiormente uma substância que lhes é inadequada. Ao considerarmos as crianças, o que salta aos olhos é justamente a vividez da *forma exterior*. Quanto mais colorida a forma, tanto mais forte é a comicidade que involuntariamente nasce dela, mas as formas exteriores aqui não escondem a substância interior. Ao contrário, colocam-na em evidência. Ela constitui a própria substância da natureza infantil. Aqui não existe desarmonia, pelo contrário, trata-se de harmonia e esta integridade nos alegra. Outro exemplo clássico de humor bom é *Queridinha*[8], ainda de Tchékhov. A queridinha é uma moça que perde, um após

---

[5] Ibidem, p. 84.
[6] Ibidem, p. 84.
[7] Ibidem, p. 87.
[8] Tradução brasileira de Boris Schnaiderman, em *A dama do cachorrinho e outros contos*, cit., p. 293-306.

o outro, todos os homens que amou. Ela como que não possui interesses próprios, mas adere sempre aos de quem ama. Enquanto esposa de um empresário teatral, ajuda o marido e repete todas as opiniões dele. Depois que ele morre, casa-se com o gerente de um depósito de madeira e, de novo, ajuda o marido. A coisa mais importante para ela na vida agora são as tarifas. "Tinha os mesmos pensamentos que o marido."[9] Sua terceira devoção é para com um veterinário e, então, mais do que por qualquer outra coisa no mundo, interessa-se pelo gado. Quando o veterinário vai-se para sempre e é preciso que ela se separe dele, ela fica completamente só. Agora "não tinha mais opiniões". Quando, porém, depois de muitos anos, o veterinário volta ao povoado, ela transfere todo o seu amor ao filho dele de nove anos: ajuda-o a preparar as lições, toma conta dele e o mima, e agora ela partilha das idéias do menino sobre as fábulas que mandam ele ler na escola e sobre a gramática latina.

Quem é Queridinha? É uma figura positiva ou negativa? E qual é o tipo de riso de Tchékhov aqui? Pelo nível de sua vida intelectual, pela total falta de independência nos juízos sobre a vida ela mereceria a derrisão. Porém, ao mesmo tempo que manifesta a incapacidade de qualquer juízo independente, ela dá mostras de tamanha força de amor e de ternura feminina, tamanha capacidade de renunciar completamente a si mesma, tamanho desinteresse, que suas qualidades negativas empalidecem diante desta absoluta e contínua capacidade de amar profunda e sinceramente. É notável que, quando foi escrita, a *Queridinha*[10] não foi entendida. U. I. Gorbunóv-Possadov[11] escreveu a Tchékhov em 24/11/1899 que "Dúchetchka é algo completamente gogoliano" (sic! V. P.). À luz do que dissemos antes quanto a Gógol, temos que rejeitar totalmente este juízo. Leão Tolstói gostou muito deste conto. Sua filha Tatiana Lvovna escrevia a Tchékhov em 30/3/1892: "Vossa queridinha é um encanto [...] papai leu-a quatro vezes seguidas em voz alta e diz que dela tirou muita sabedoria". Porém, mesmo gostando do conto, o próprio Tolstói não entendeu a idéia de Tchékhov. Em 1905 ele escreveu uma nota sobre este conto, dizendo que o ideal de Tchékhov era a mulher evoluída que trabalhasse para o bem da sociedade e que Tchékhov tinha querido zombar da pobre queridinha, que não correspondia a esse ideal. Fica, ao contrário, bastante claro que o ideal da igualdade dos direitos e a figura de queridinha, que é de total abnegação, não se excluem um ao outro e que Tchékhov, com traços leves de humor, poetizou esta figura deliciosamente feminina. Tchékhov, pelo contrário, não amava muito as mulheres eruditas. No conto *A meia vermelha* ele descreve uma jovem esposa que, sem reparar muito nas regras de pontuação e de ortografia, escreve uma longa carta. O marido vê esta carta e chama-lhe a atenção sobre os erros e sobre sua ignorância. A mulher chora de mansinho e o marido se arrepende de sua repreensão e lembra-se de todas as qualidades da mulher, tão afeiçoada, tão amorosa e bondosa, com quem é tão fácil e tão bonito viver. "Lembrou-se ele diante disso de como costumam ser pesadas as mulheres inteligentes, como elas são exigentes, severas e intransigentes [...] Ao diabo com elas! Com as simplesinhas vive-se melhor e mais tranqüilamente."

---

[9] Ibidem, p. 298.
[10] Em russo, *Dúchetchka*.
[11] Urban Ivánovitch Gorbunóv-Possadov (1864-1940), pedagogo e publicista russo, diretor da editora *Posrednik*, fundada por Leão Tolstói.

Há estudiosos que negam a possibilidade de um riso bom. Bergson, por exemplo, diz: "Aquilo que é cômico, para que sua ação plena se manifeste, requer como que uma rápida anestesia do coração. Isso quer dizer que só se pode rir tornando-se, ao menos por um momento, cruel e insensível às desgraças alheias. Esta afirmação é verdadeira apenas quanto ao riso de zombaria, ligado à comicidade dos defeitos humanos, mas é falsa quanto aos outros tipos de riso. Outros afirmaram exatamente o contrário: "Pareceu-me sempre", escreve o escritor canadense Leacock, "que o verdadeiro humor, por sua própria natureza, não pode ser mau nem cruel. Eu não tenho dificuldade em admitir que em cada um de nós existe uma alegria maldosa, primordial e diabólica, que não custa nada para aparecer, se a alguém próximo de nós acontece uma desgraça. É um sentimento de certa forma inseparável da natureza humana, como o pecado original. O que há para rir, façam o favor de dizer-me, se um transeunte — especialmente se for gordo e importante — de repente escorrega sobre uma casca de banana e se esparrama no chão? Pois para nós é engraçado". "Como a maioria dos homens", escreve mais adiante, "acho que o humor deve ser, antes de mais nada, benigno e não cruel" (23, 199, 201). Ambos os pontos de vista são errados e unilaterais. Respondendo a Bergson pode-se dizer que o riso bom que não requer nenhuma "anestesia do coração" é possível, mas Leacock tampouco está certo ao achar que o riso bom é o único possível e moralmente justificado. A afirmação de que o riso é amoral pode levar a uma postura negativa em relação ao riso *tout court*. Essa era, por sinal, conforme vimos, a atitude de Hegel diante do riso e da sátira. Mas ele não é o único. A mesma idéia foi sustentada nada menos que por Goethe. Numa conversa com o chanceler Müller ele disse: "Só pode ser humorista aquele que não tem consciência ou responsabilidade"; "Wieland, por exemplo, tinha humorismo porque era cético e os céticos não levam realmente nada a sério"; "Quem olha para a vida seriamente não pode ser um humorista".

Podemos respeitar a postura profundamente séria do grande Goethe diante da vida, e diante de suas obrigações. Púchkin, no fundo, também era profundamente sério e muito bom, mas sabia rir com gosto:

> Liênski e Olga estão jogando xadrez[12]
> E Liênski, enquanto de amores morre
> Come com o peão sua própria torre.

A comicidade da distração já foi explicada antes. Só que neste caso não cai na teoria que acabamos de expor. E por quê? Porque o erro de Liênski não nasce de pequenas ou mesquinhas preocupações ou impulsos, mas se trata justamente do contrário:

> Ah, ele amava como em nossos anos
> Já não se ama; como uma
> tresloucada alma de poeta
> Ainda é condenada a amar[13].

A profundidade e a força do amor — eis o que leva aqui à distração e isso é realçado por Púchkin. O bom humor de Púchkin revela-se de forma bastante clara se compararmos a descrição do baile dos Lárin com o do governador de *Almas mortas*. Ambos os bailes são descritos de forma humorística, ambos suscitam o riso, mas o riso é diferente. "Pulinhos, saltinhos e bigodes" não impedem Púchkin de amar aquela nobreza de província que constitui o fundo dos acontecimentos do romance, enquanto o baile do governador descrito por Gógol revela toda a miséria e toda a esqualidez da vida da burocracia de uma capital de província sob o regime do czar Nicolau. A importância do riso bom era compreendida inclusive por Gógol, cujo riso tem um caráter totalmente diverso do riso de Púchkin. "Só uma alma profundamente boa pode rir de um riso bom e radiante", escreve ele num artigo a respeito da montagem de *O inspetor geral*. Em *Proprietários rurais à moda antiga* Gógol chega muito perto daquilo que definimos aqui como o riso bom. Belínski assim escreve a este respeito: "Vocês riem deste amor bonachão, consolidado pela força do hábito e transformado depois em hábito, mas seu riso é alegre e benevolente, nele nada há de maldoso ou de ofensivo". Jean Paul, teórico da comicidade, poucos anos após publicar sua *Propedêutica à estética,* escreveu um breve artigo intitulado "O valor do humorismo", em que diz que o humorismo ajuda a viver: "Após ter lido e guardado um livro humorístico, não odiarás o mundo e nem a ti mesmo". E quem escreve isso é o autor de muitas obras humorísticas nas quais quis expressar a alegria de viver.

---

[12] Personagens do romance de Púchkin em versos *Eugênio Oneguin* [*Ievguêni Oniéguin*], cap. IV, estrofe XXVI.

[13] *Ievguêni Oniéguin*, cap. II, estrofe XX.

Tudo isso caracteriza a natureza do riso bom entre os outros tipos de riso, sejam eles inspirados por defeitos que induzem à zombaria, sejam-no não por defeitos humanos, mas por outras causas e desprovidos, portanto, de qualquer intenção derrisória.

22

O riso maldoso. O riso cínico

A explicação do riso bom ajuda a compreender e a definir seu oposto: o riso mau. No riso bom, os pequenos defeitos daqueles que nós amamos só embaçam seus lados positivos e atraentes. Se esses defeitos existem, nós os desculpamos de bom grado. No riso mau os defeitos, às vezes mesmo só aparentes, imaginados ou inventados, são aumentados, inflados, alimentando assim os sentimentos maldosos, ruins e a maledicência. Deste riso, em geral, riem as pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que vêem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia, os misantropos que não compreendem como por trás das manifestações exteriores das boas ações haja realmente alguma louvável motivação. Nessas motivações eles não acreditam. Os homens generosos ou dotados de uma sensibilidade superior são para eles uns tolos ou uns idealistas sentimentais que só merecem escárnio. À diferença dos outros tipos de riso vistos até agora, este não está ligado nem direta nem indiretamente à comicidade. Este riso não suscita simpatia.

Deste riso riem muitas vezes mulheres desiludidas pela vida ou que se consideram infelizes, mesmo se nem sempre esta infelicidade tem um fundamento. Este riso é pseudotrágico, às vezes tragicômico. Embora este gênero de riso não surja da comicidade, ele pode ser por si só objeto de riso por aquele mesmo princípio pelo qual podem sê-lo, em geral, os defeitos humanos. Justamente este gênero de riso é ridicularizado por Tchékhov em seu *scherzo* teatral *O urso*. A heroína da peça, uma viúva que chora o marido, fechou-se em casa e odeia e despreza o mundo inteiro e, em particular, os homens. A comicidade reside no fato de que toda esta misantropia é fingida e que atrás dela não há nenhum sentimento verdadeiro. Em sua casa irrompe um credor e nasce um conflito. Entre eles origina-se uma discussão sobre a fidelidade no amor.

> *Ela*: Permita-me, então, quem é, na sua opinião, fiel e constante no amor? Não vai me dizer que é o homem!
> *Ele*: Sim, senhora, o homem!
> *Ela*: O homem! (*com um riso maldoso*) O homem fiel e constante no amor!...

A rubrica "com um riso maldoso" encontra-se mais uma vez neste *scherzo*. A dona da casa agrada ao hóspede e ele o declara para ela:

> *Ele*: A senhora... me agrada.
> *Ela* (*com um riso maldoso*): Eu lhe agrado! Agora diz que lhe agrado! (*mostrando-lhe a porta*) Pode sair!

O conflito termina com um longo beijo e com um amoroso pedido de casamento.

Tchékhov zombou de um riso desse gênero, mas na vida ele é extremamente penoso porque não contagia ninguém e é patrimônio exclusivo de quem se abandona a ele para recrudescer as feridas de sua própria alma. Este tipo de riso pode tornar-se objeto de tratamento cômico, mas por si só ele permanece fora do âmbito da comicidade. Psicologicamente o riso maldoso aproxima-se do riso cínico. Um e outro originam-se de sentimentos ruins e maldosos, mas sua substância é profundamente diferente. O riso maldoso está ligado a defeitos falsos e o riso cínico prende-se ao prazer pela desgraça alheia.

Vimos, há pouco, que, devido à distração, à falta de atenção ou à incapacidade de adaptar-se a uma situação qualquer ou a orientar-se nela, mas muitas vezes também por acaso, acontecem pequenos reveses que fazem rir a quem os assiste. O limite entre as pequenas desgraças, que fazem rir quem as presencia, e as grandes, que já não provocam o riso, não pode ser estabelecido sobre bases lógicas. Ele só é percebido pelo sentido moral. A desgraça dos outros, não importa se pequena ou grande, e a infelicidade alheia podem levar um ser humano árido, incapaz de entender o sofrimento dos outros, a um riso que tem as características do cinismo. Mesmo o simples riso que zomba não está desprovido de um matiz de maldade, mas não passa de matiz. Aqui trata-se de coisa bem diferente: ri-se dos doentes ou dos velhos que não conseguem levantar-se ou fazem-no com dificuldade; ri-se quando um cego vai bater contra um poste de luz, quando alguém se machuca, ou quando é vítima de um grande sofrimento (a perda de um ser amado); ri-se pelo repentino aparecimento de uma dor física, e assim por diante. Este gênero de riso já o vimos, em parte, nas histórias dos bufões. O cinismo dessas histórias é atenuado pelo fato de que, nos contos maravilhosos, os acontecimentos são percebidos pelo ouvinte como invenção e não entram em correlação com a vida real. Além disso, o bufão cruel do conto na maioria das vezes zomba do pope ou do patrão, que, no imaginário popular, não merecem nunca a menor compaixão.

Pior ainda é quando se recorre a um riso dessa natureza no cinema, coisa que costuma acontecer em algumas comédias americanas. Assim, na comédia *Quanto mais quente melhor*[1], aparece, por exemplo, um bando de criminosos que irrompe numa garagem de carros, encosta à parede todos os operários e acaba com todos eles num instante, com a metralhadora. Isso costuma ser considerado cômico, mas casos desse tipo já nada têm em comum com a arte.

---

[1] Trata-se de *Some like it hot*, filme de 1959, dirigido por Billy Wilder e famoso por ter no papel principal Marilyn Monroe. Na União Soviética recebeu o título de *No jazz só há mulheres*.

23

O riso alegre

Os tipos de riso vistos até agora estavam todos direta ou indiretamente ligados a algum defeito, verdadeiro ou suposto, grande ou pequeno das pessoas que suscitavam o riso. Existem outras categorias de riso que, em termos filosóficos, são estranhas a qualquer defeito humano, não têm com eles nenhuma relação. Estes tipos de riso não são provocados pela comicidade, não estão ligados a ela e constituem uma questão de caráter mais psicológico que estético. Eles podem se tornar objeto de riso ou de zombaria, mas em si não contêm nenhum motivo de derrisão: por não estarem ligados com a questão da comicidade, podemos tratá-los bastante sucintamente. Antes de tudo, comecemos pelo riso alegre, muitas vezes sem nenhuma causa precisa e que pode originar-se dos pretextos mais insignificantes: o riso alegre e vivificador. "O riso sem causa é o melhor riso do mundo", diz Turguêniev na novela *Ásia*. Tchékhov escreve a Suvórin: "Chegou Natacha Lintváreva, que você conhece, e trouxe do sul sua alegria de viver e sua risada boa".

O primeiro sorriso de um recém-nascido alegra não apenas a mãe, mas todos os que estão a seu redor. Tão logo ele tenha crescido um pouco, o pequeno sorri para qualquer manifestação significativa de vida que lhe agrade, seja ela uma árvore de Natal, um brinquedo novo ou gotas de chuva que lhe caem em cima. Existem

pessoas que sabem conservar esta disposição até o fim da vida. Desse riso sabem rir pessoas alegres por natureza, boas, dispostas ao humorismo. Demonstrar a vantagem e a utilidade geral e mesmo social desse tipo de riso saudável significa arrombar uma porta aberta. Com o domínio da estética ele só tem relação na medida em que pode ser representado artisticamente.

Há estudiosos de estética que dividem o riso em subjetivo e objetivo. É muito difícil aqui estabelecer delimitações, mas, se esta subdivisão for correta, qualquer riso de alegria poderá ser reconduzido ao riso subjetivo. Isso não significa que um riso deste tipo não tenha causas objetivas. Kant chama a este riso "jogo de forças vitais". Ele elimina qualquer emoção negativa e a torna impossível, ele apaga a cólera e a ira, vence a perturbação e eleva as forças vitais, o desejo de viver e de tomar parte na vida. Tudo isso é suficientemente claro e não necessita de explicações especiais.

24

O riso ritual

O fato de que o riso eleva a capacidade de viver e as forças vitais já foi observado há tempos. Na aurora da cultura humana o riso fazia parte, como momento obrigatório, de alguns ritos.

Aos olhos do homem de hoje um riso intencional e artificial é um riso falso que merece reprovação. Mas nem sempre ele foi visto assim. Em alguns casos o riso era obrigatório, assim como em outros era obrigatório o choro, independente do fato de o sujeito sentir ou não dor. Uma análise particularizada deste tipo de riso não cabe em nosso estudo, tanto mais que ele já foi estudado[*]. Nós analisamos os materiais dos séculos XIX-XX, mas para a compreensão de alguns deles é indispensável uma projeção no passado.

Durante certo período ao riso foi atribuída a capacidade não apenas de elevar as "forças vitais", mas de despertá-las. Atribui-se ao riso a capacidade de suscitar a vida, no sentido mais literal desta palavra, tanto no que se refere aos seres humanos quanto à natureza vegetal. A este respeito é muito interessante o mito grego antigo de Deméter e Perséfone. Deméter é a deusa da fertilidade. Hades,

---

[*] Cf. V. I. Propp, *O riso ritual no folclore (a respeito do conto da Sisuda)*, traduzido no Brasil com o nome de *Édipo à luz do folclore*, Mercado Aberto [*Ritual i smekh v folklóre (Po povodu skazki e Nesmeiane)*. Ed. Utchônie Zapiski LGU, 1939, n. 46 (com bibliografia anexa)]; cf. também V. I. Propp, *Festas agrárias russas* (cap. VI "O riso e a morte", p. 68-105), cit. [*Russkie agrárnie prázdniki*, cit. (cap. VI "Smert' i Smekh")].

deus do reino dos infernos, rapta sua filha Perséfone. A deusa sai à busca da filha, mas não consegue encontrá-la, fecha-se em sua própria dor e pára de rir. Devido à dor da deusa da fecundidade interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais. A serva Jamba faz um gesto obsceno e com isso a deusa ri. Com o riso da deusa a natureza volta a viver e sobre a terra retorna a primavera. Este é um dos episódios do mito.

Existem muitas provas do fato de que o pensamento humano da Antiguidade não estabelecia diferenças entre a fertilidade da terra e a dos seres vivos. A terra era concebida como um organismo feminino e a colheita como a conclusão de uma gravidez. As procissões fálicas da Antiguidade despertavam o riso e a alegria gerais, e este riso, com tudo aquilo que ele suscita e que a ele está ligado, devia influenciar a colheita. Certos estudiosos e historiadores da literatura fazem remontar a estas procissões as origens da comédia.

As concepções sobre a força vivificadora do riso podem ser encontradas não apenas na Antiguidade, mas também em mitos primitivos referentes à idéia de fertilidade. Os antigos iacutos veneravam a deusa dos nascimentos Iekhsit. Esta deusa visita as mulheres que estão para dar à luz e as ajuda no momento do parto rindo alto. Junto a alguns povos o riso antigamente era obrigatório nas cerimônias de iniciação, quando sobrevinha a maturidade sexual, e acompanhava o momento do novo nascimento simbólico do iniciado. O riso propiciava a ressurreição dos mortos. Na Idade Média era difundido o assim chamado "riso pascal": nos países católicos, durante o rito religioso de preparação da Páscoa o sacerdote alegrava os paroquianos com brincadeiras indecentes a fim de fazê-los rir. A religião da divindade que morre e que ressurge é, em seu fundamento, uma religião agrícola: a ressurreição da divindade significa a ressurreição para uma nova vida de toda a natureza, após o sono invernal. Para a ressurreição da natureza contribuem as festas desenfreadas durante as quais são permitidas licenciosidades de toda espécie.

No folclore dos contos maravilhosos, a figura da filha do rei de cujo sorriso saem flores é o contraponto dessas representações. Aquilo que agora é uma metáfora poética antigamente era motivo de festas: o sorriso da deusa da agricultura devolve à terra morta uma nova vida. As brincadeiras de abril, que devem despertar o riso e que se fazem somente em abril, na primavera, quando toda a natureza floresce, chegaram até nossos dias. É o último elo de um antigo e difundido ritual ligado ao riso.

Bastam estes reduzidos materiais para explicar alguns tipos de riso ainda não examinados.

25

O riso imoderado[1]

Até agora falamos do riso como de algo invariável (único) no que diz respeito a seu grau de intensidade. Entretanto o riso tem gradações que vão desde o sorriso fraco até o estouro fragoroso de uma risada desenfreada. Já tivemos ocasião de notar, também, uma certa reserva na aplicação dos instrumentos da comicidade. Falando de Gógol pudemos observar como uma das manifestações da força e do talento da sua comicidade consiste numa certa economia e senso da medida. A presença de limites — desta economia e senso da medida — dentro dos quais um fato pode ser percebido como cômico, enquanto o ir além interromperia o riso, é um ponto de chegada da cultura e da literatura mundiais. Contudo, nem sempre e nem em todo lugar tem sido respeitado este tipo de reserva.

Se hoje nos encanta a presença de certos limites, outrora o que fascinava era a ausência de fronteiras, a total entrega de si àquilo que habitualmente se considera ilícito e inadmissível e que costuma suscitar uma grande risada. Nas estéticas burguesas este gênero de riso é classificado entre os mais "baixos". É o riso das praças, dos bufões, é o riso das festas e das diversões populares.

A estas festas e diversões liga-se principalmente a *Máslenitsa* dos russos e o Carnaval da Europa Ocidental. Nesses dias as pessoas se abandonavam a comilanças e bebedeiras desenfreadas e aos tipos mais diversos de divertimento. Era obrigatório rir e ria-se muito e desbragadamente. Este tipo de riso penetrou cedo na literatura da Europa Ocidental. Rabelais foi seu representante mais significativo. Na literatura russa da Idade Média estas festas não encontraram, ao contrário, nenhuma expressão e isso devido ao fato de esse tipo de literatura ter tido sempre exteriormente um caráter clerical. O verdadeiro domínio de Rabelais é o do riso desbragado e sem limites. Agora nos é difícil perceber Rabelais de maneira totalmente positiva, mas a finalidade da ciência é justamente explicar e compreender, além de avaliar. Pautados em Bakhtin podemos chamar a este riso de riso rabelaisiano. Ele é acompanhado de voracidade e outros tipos de dissolução. Nós agora condenamos a voracidade e por isto o riso rabelaisiano nos parece estranho. A condenação, porém, não tem apenas um caráter psicológico, mas também social. Ela é característica daquela camada de pessoas que sabem o que significa um bom apetite, mas que não sabem e nunca souberam o que é uma fome longa e terrível. Pois justamente a uma fome prolongada e à subalimentação eram condenados os camponeses de todos os países europeus, especialmente na Idade Média e nos séculos sucessivos. Do ponto de vista destas camadas sociais, comer e beber à saciedade, até empanturrar-se a ponto de perder os sentidos, sem respeitar limites de espécie alguma, não apenas não era inconveniente, mas era até considerado uma coisa boa. A essa comilança todos se entregavam em conjunto e publicamente nos dias das grandes festas, que eram acompanhadas de um riso alto e exultante. Porém este riso não zomba nem satiriza, é de um gênero completamente diferente: trata-se de um riso alto, saudável, pleno de satisfação. Nenhuma das teorias da comicidade, de Aristóteles até nossos cursos de estética, toma em consideração este gênero de riso. Ele expressa a *alegria animal* de sua própria natureza fisiológica.

Não é por acaso que esta alegria toda se dê apenas em determinados períodos, e, em particular, no solstício de inverno e no Carnaval. É a permanência das festas rituais agrárias primitivas, que vimos no capítulo precedente, cujo desenrolar-se devia ajudar a natureza a despertar para uma nova vida e para um renascimento.

Na Alta Idade Média o Ano-novo costumava ser festejado no dia do equinócio da primavera. Com o deslocamento das festas do Ano-novo para setembro e mais tarde para janeiro, fizeram coincidir a alegria festiva de março, na Rússia, com a *Máslenitsa*, e na Europa Oriental com o Carnaval. Esta é a origem do hábito geral de se entregar aos prazeres da gula na véspera da Quaresma. A isto é necessário acrescentar que antigamente existia a crença que dizia: "O que você

---

[1] Também: "desenfreado", "desbragado", "dissoluto". Do russo *rasgúlni*.

faz no primeiro dia do ano, o fará o ano inteiro". É a assim chamada "magia do primeiro dia", contra a qual já se insurgira João Crisóstomo em Bizâncio. Em seus termos "os cristãos acreditam que, se passam a lua nova deste mês (ou seja, de janeiro — V. P.) na abundância e na alegria, assim será o ano inteiro". Esta crença já havia sido esquecida, mas os hábitos a ela ligados haviam permanecido na medida em que respondiam às exigências do povo.

Em seu livro sobre Rabelais, M. M. Bakhtin demonstrou de forma convincente que as imagens de Rabelais, bem como seu estilo e o conteúdo de sua obra, se enraízam nas festas populares, quando as pessoas se abandonavam a uma alegria desenfreada.

A gula não é o único fator do riso rabelaisiano, baseado no folclore. Falamos há pouco da comicidade que é determinada por certa dose de indecência. Aquilo que na literatura russa clássica é apresentado de forma velada, no folclore, em Rabelais e em certa parte da literatura medieval da Europa Ocidental, não apenas é dado abertamente, mas é, propositadamente, sublinhado e ampliado. Há categorias de contos populares que nunca verão a luz. São os assim chamados "contos secretos". Afanássiev publicou alguns deles anonimamente na Suíça.

Na famosa coletânea de Kircha Danilov há alegres peças de atores ambulantes que não serão nunca publicadas. Os especialistas as conhecem pelo manuscrito e pela edição crítica que não foi liberada para a venda. Belínski as conhecia por tê-las ouvido recitar e delas escreve a Gógol, de Salzbrunn: "Sobre quem o povo russo escreve histórias ousadas? Sobre o pope, a mulher do pope, a filha do pope e o empregado do pope".

Durante as festas populares, Natal, *Máslenitsa*, Pentecostes e São João, as pessoas entregavam-se à licenciosidade. A liberdade admitida nesses períodos também tinha uma origem mágico-ritual, como a desmedida no comer. Pensava-se que uma atividade sexual mais intensa contribuísse para a fertilidade da terra. A terra é concebida como uma mãe que pare, a aragem e a semeadura são associadas ao modo como nascem os seres vivos. Na etnografia conhecem-se fatos análogos e não há portanto necessidade de apresentá-los e repeti-los. Desde as antigas festas dionisíacas e das saturnais até as festas populares européias que sobreviveram parcialmente em nossos dias, desenrola-se uma única linha de desenvolvimento. A licenciosidade é acompanhada pelo riso e pela alegria aos quais era atribuído um poder mágico sobre a natureza: do riso floresce a terra. Este aspecto de riso é encontrado também em Rabelais, sobre o qual M. M. Bakhtin escreve o seguinte: "Na obra de Rabelais nota-se habitualmente a predominância extraordinária do princípio material-corpóreo da vida: das imagens do corpo em si, da comida, da bebida, do defecar, da vida sexual" (7, 48).

Sabemos agora por que é assim. Mas a origem deste tipo de riso não explica sua permanência e duração no âmbito popular. Suas bases histórico-etnográficas haviam sido esquecidas há muito: as festas haviam permanecido não porque lhes era atribuída alguma influência sobre a colheita, mas porque constituíam uma válvula de escape para a alegria de viver. Porém outras causas também contribuíram para uma tão longa permanência. A licenciosidade e o riso ligados às festas eram um modo de expressar o protesto contra a moral ascética opressiva e a falta de liberdade impostas pela igreja, e contra todo o conjunto da estrutura social da Idade Média feudal. Não é por acaso que no folclore russo os contos maravilhosos desse gênero têm como tema principal os popes, como já observara Belínski. Bakhtin assim se expressa: "Todo um mundo invisível de formas e manifestações de escárnio se contrapunha à cultura oficial e séria (por sua tipologia) da Idade Média clerical e feudal" (7, 6, 92); "O riso, rejeitado pela Idade Média do culto e da visão de mundo oficial, tornou-se um ninho não oficial, mas quase legal sob o telhado de toda festa". "Compreendiam que atrás do riso não se escondia nunca a violência, que o riso não levanta fogueiras, que a hipocrisia e o engano nunca riem mas vestem uma máscara de seriedade, que o riso não erige dogmas e não pode ser autoritário, que o riso não significa medo, mas a consciência da força [...] Por isto, instintivamente, não acreditavam na seriedade e confiavam no riso das festividades" (7, 107).

Todos esses fenômenos colocaram num beco sem saída os estudiosos burgueses de estética que os consideraram com o maior desprezo, sem conseguir entendê-los. Tentou explicá-los, entre outros, Volkelt, o qual diz, basicamente, que, rindo da indecência, nós nos libertamos do princípio animal. Esta tese provém claramente da teoria de Aristóteles da catarse, enquanto purificação e relaxamento da tensão, com que ele explica a ação que é exercida sobre nós pela tragédia. A teoria da tragédia é aplicada mecanicamente à comicidade. Já procuramos explicar todos os princípios de comicidade ligados a uma atenção especial dada ao corpo humano e já vimos também o exagero cômico, ou seja, a hipérbole. A hipérbole, aplicada à fisiologia da vida humana, tem, conforme vimos, profundas raízes rituais. Em algumas camadas sociais e numa determinada época, esta hipérbole aplicada aos fenômenos da fisiologia reforça o riso, despertando no homem a alegria de sua natureza corpórea; em outras camadas sociais, ao contrário, e em outras épocas, este exagero dos princípios fisiológicos já não desperta riso algum.

26

Considerações finais. Complementações e conclusões

O material que analisamos está longe de ser o que teria sido necessário examinar. Porém, é preciso colocar o ponto-final em algum lugar e o lugar bom é aquele onde começa a esboçar-se a possibilidade de repetição e a partir do qual é possível tirar algumas conclusões com certa margem de segurança ou pelo menos de probabilidade.

À luz do material apresentado podemos responder agora a uma série de questões, difíceis de serem respondidas antes.

Uma das mais importantes é: quantos gêneros ou quantos aspectos de comicidade e de riso podem ser estabelecidos ao todo?

Até agora foram destacados *seis* aspectos diferentes de riso, definidos basicamente de acordo com sua caracterização psicológica. Todos esses aspectos de riso são possíveis enquanto categorias estéticas e extra-estéticas.

Poderíamos aumentar o número de aspectos do riso. Os fisiologistas e os médicos conhecem, por exemplo, o riso histérico. Um caso desse tipo de riso é descrito magistralmente por Tchékhov em sua novela *O duelo*. Tchékhov pôde fazê-lo por ser, além de grande escritor, também excelente médico. Um fenômeno puramente fisiológico é também o riso provocado pelas cócegas. Esses dois aspectos de riso constituem apenas categorias extra-estéticas, ou seja, não podem ser usadas como recursos artísticos para suscitar o efeito

de comicidade, embora possam ser descritas e representadas artisticamente. Desta forma é representada a cócega no conhecido romance de Grimmelshausen *Simplicissimus*, cuja ação se desenrola durante a Guerra dos Trinta Anos. Os soldados submetem um camponês à tortura da cócega, a fim de arrancar dele a indicação do lugar onde estavam escondidas suas economias.

Evidentemente os possíveis aspectos do riso, analisados do ponto de vista de sua caracterização psicológica, estão longe de serem esgotados. Os aspectos que examinamos dão apenas uma idéia muito aproximada, isso porque, para o fim que temos em mente, não teria sentido um elenco completo de todos os possíveis aspectos e variedades do riso. Para nós são importantes os aspectos de riso ligados, direta ou indiretamente, ao problema da comicidade e, nesse caso, não há necessidade de uma lista preparada empiricamente, mas é suficiente estabelecer algumas categorias fundamentais.

Dos materiais que analisamos é possível que o aspecto de riso mais estritamente ligado à comicidade seja aquele que chamamos de *riso de zombaria*. É justamente o tipo de riso que mais se encontra na vida e na arte, e está sempre ligado à comicidade. E isto é compreensível. A comicidade costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso. Isso nem sempre é evidente, mas pode ser sempre mostrado com precisão. Daí decorre que existe apenas um gênero de riso e que sua multiplicidade não passa da multiplicidade de seus aspectos e de suas variantes. Esses aspectos podem ser definidos e classificados de maneira diferente. Nós escolhemos classificá-los segundo as formas da comicidade, o que coincide com sua classificação em termos de causas do riso. Esta disposição, juntamente com o estudo de cada uma dessas formas, levou-nos a concluir que a natureza delas é sempre essencialmente a mesma, e que, conseqüentemente, é possível uma única teoria da comicidade.

Isso foi percebido confusamente por estudiosos de diferentes tendências, que, entretanto, elaboraram suas definições partindo de pressupostos exclusivamente teóricos ou abstratos. Nós, ao contrário, partimos do estudo dos fatos e este estudo demonstrou justamente, de nosso ponto de vista, o que há de correto e de incorreto nas definições existentes sobre a natureza da comicidade. É disso que se deve tratar agora.

Não entraremos em polêmicas pormenorizadas. Qualquer polêmica é estéril se não contribuir construtivamente para a determinação da verdade a partir de princípios diferentes daqueles utilizados nas obras colocadas em discussão. Para tanto é indispensável passar rapidamente em resenha as definições da comicidade que foram dadas até agora: a crítica dos defeitos ou dos erros ajudará a evitá-los. O que se pode e não se pode aceitar das teorias expostas no primeiro capítulo?

A grande maioria dos estudiosos afirma que a comicidade decorre de uma contradição entre forma e conteúdo, aparência e essência etc. As formulações são bastante variadas, mas isso não muda a natureza do problema. Esse ponto de vista foi expresso nos primórdios da estética, mas continua, até hoje, a ser repetido. Afinal, é verdadeiro ou não?

Na introdução tivemos ocasião de expressar, de uma maneira generalizada, nossas dúvidas quanto à validade dessa teoria. Por sinal, as mesmas dúvidas eram partilhadas por alguns estudiosos do passado. Volkelt, *en passant*, deixou escapar a seguinte frase: "As regras da unidade de forma e conteúdo valem também para o cômico".

Para resolver corretamente esse problema é necessário estabelecer onde e no que se verifica essa contradição. Se ela for encontrada no interior das obras de arte, literárias ou figurativas, então esta teoria estará certamente errada e será absolutamente inaceitável. Com efeito: onde está a contradição entre forma e conteúdo em *O inspetor geral* de Gógol ou nas comédias de Shakespeare, Molière, Goldoni e muitos outros, ou num conto humorístico qualquer? Muito pelo contrário, em todos esses casos nós temos uma correspondência plena de forma e de conteúdo. Aquilo que Gógol queria dizer em *O inspetor geral* ("conteúdo", "substância") só podia ser dito na forma dessa comédia ("forma", "aparência"). Quanto mais talentoso for um escritor, tanto mais compacta será a unidade de forma e conteúdo. "Forma" e "conteúdo" são conceitos que se aplicam principalmente às obras de arte, enquanto os conceitos de "aparência" e "substância" são mais amplos e são aplicados ao universo dos fenômenos e dos objetos que nos envolvem na vida cotidiana.

Esta teoria, errônea para as obras de arte, seria por acaso correta para a vida real, não refletida na arte? Para verificar se isso ocorre realmente, tomemos uma circunstância qualquer da vida em que os homens costumam rir. Um homem carrega um cartucho com ovos, o cartucho rasga-se, os ovos escorregam e se transformam numa omelete melequenta. Todos dão risada. Como este, há uma série de outros exemplos. Onde está, nesse caso, a substância? Onde está a aparência, e no que consiste a contradição? Essa teoria não serve nem sequer para explicar o cômico na vida.

Não iremos nos demorar em outras formulações baseadas na aplicação do conceito de contradição. Há estudiosos, por exemplo, que definem a natureza do cômico mediante a contraposição do ideal e do real, do elevado e do rebaixado, do grande e do pequeno e assim por diante. Essas contraposições não explicam a essência da comicidade. Já tivemos ocasião de ver que o cômico é o oposto não do elevado ou do ideal, mas do sério; se alguém derruba os ovos que quebraram ou se Ivan Nikíforovitch não consegue passar pela porta por ser gordo, esses casos não apontam ao elevado ou ao trágico, mas encontram-se *fora* de seu domínio.

Será que a contradição não se encontra não no interior do objeto do riso, mas no interior do sujeito? Do indivíduo que ri? Esta hipótese pode ser rejeitada sem necessidade de demonstrações especiais. É verdade, existem casos em que se ri de si próprio, o que implica que a pessoa se desdobre, tornando-se ao mesmo tempo sujeito e objeto do riso, mas isso continua não explicando a natureza da contradição que estaria suscitando o riso. Isso significa que não existe contradição no objeto da comicidade, trata-se de uma obra de arte ou de um acontecimento da vida. Ela não existe igualmente no sujeito do riso. Não é daí que nasce o riso.

Existe porém uma contradição de outra ordem, uma contradição que não reside nem no sujeito nem no objeto do riso, mas sim numa de suas relações recíprocas; ou melhor, a contradição suscitadora do riso é a contradição entre algo que, por um lado, encontra-se no sujeito que ri, no homem que dá risada, e, por outro lado, naquilo que está em frente dele e que se manifesta no mundo que está à volta dele, no objeto de seu riso.

A idéia de Vischer, de que "o cômico é um conceito correlativo", é correta, na medida em que não venha a ser procurada no interior do objeto ou no sujeito do riso, mas *em sua relação recíproca*. Partindo-se desse conceito de contradição, a primeira condição para a comicidade e para o riso que ela suscita consistirá no fato de que quem ri tem algumas concepções do que seria justo, moral, correto ou, antes, um certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto de vista das exigências morais ou mesmo simplesmente de uma natureza humana sadia, é considerado justo e conveniente. Nessas exigências nada há de sublime ou de majestoso, trata-se apenas do instinto do que é certo. Isso explica por que as pessoas que não têm convicções morais, as pessoas frias, áridas, obtusas, não conseguem rir.

A segunda condição para que surja o riso é observar que no mundo à nossa volta existe algo que contradiz esse sentido do certo que está dentro de nós e não lhe corresponde. Em poucas palavras, o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua.

A contradição entre esses dois princípios é a condição fundamental, o alicerce para o nascimento da comicidade e do riso que dela se produz.

Disso decorre que estavam certos aqueles estudiosos que afirmavam que o cômico é determinado pela presença de algo baixo, menor, defeituoso. O estudo desses defeitos mostra que eles se reduzem sempre, ou são reduzidos, em última análise, a faltas de ordem *moral* ou *espiritual*: de emoções, de consistência moral, de sentimento, de vontade ou de operações intelectuais. Os defeitos de ordem física são vistos ou como indício de defeitos interiores ou como alteração daquelas leis das proporções, percebidas por nós como convenientes, do ponto de vista das leis da natureza humana.

Conforme vimos, afirmações desse gênero foram repetidas muitas vezes desde Aristóteles até hoje. Ibergorst chegou a compilar um catálogo de todos os defeitos humanos que suscitam o riso, e embora tal elenco nada explique por si só, nada pode ser-lhe objetado: empiricamente está tudo certo, apesar de não haver ainda nenhuma teoria. "Nenhuma perfeição jamais suscita o riso", diz Brandes.

Tudo isso ainda não é suficiente para explicar em que condições aquela contradição é cômica. A contradição entre minhas concepções daquilo que estaria certo e aquilo que eu vejo na realidade pode suscitar não o riso, mas uma reação completamente diferente. A cada passo temos oportunidade de ver uma série de defeitos humanos, mas esses defeitos podem não nos induzir ao riso e sim nos deixar profundamente tristes, perturbar-nos, suscitar nossa raiva, absolutamente incompatível com o riso.

Tivemos ocasião de repetir que o riso surge apenas quando os defeitos são de pequena monta e não alcançam aquele grau de culpa ou de depravação que suscitariam dentro de nós repugnâncias ou o máximo de perturbação e de indignação. Não existe aqui um limite exato, ele depende da mentalidade de quem ri ou de quem não ri. Já foi falado antes sobre tudo isso e não nos parece haver necessidade de repetição.

Isso também não consegue definir ainda a essência específica da comicidade. Todo dia presenciamos um grande número de defeitos, grandes e pequenos, no entanto, é raro a gente rir. Isso nos coloca diante do problema de definir com mais precisão quando e

em que condições nasce o riso, de estabelecer com maior exatidão e articulação a característica das condições da comicidade.

O estudo dos fatos mostra que o riso que zomba nasce sempre do desmascaramento de defeitos da vida interior, espiritual, do homem. Esses defeitos referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e das operações intelectuais. Em muitos casos os defeitos são visíveis por si sós e não têm necessidade de ser desmascarados. Assim, as pequenas intrigas, o marido acachapado pela mulher, uma mentira manifesta, a estupidez evidente ou o absurdo de um juízo qualquer são cômicos por si. Eles, por assim dizer, se desmascaram sozinhos. Na maioria dos casos, porém, não é isso o que acontece. Os defeitos estão escondidos e precisam ser desmascarados. A arte ou o talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência. O riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás desta aparência. Tal dedução pode mesmo chegar à conclusão de que atrás desta aparência não há *conteúdo nenhum*, que ela esconde *o vazio*. O riso surge quando a esta descoberta se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino. Podemos expressar a fórmula geral da teoria do cômico nestes termos: nós rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos, que se revelam por trás do invólucro dos dados físicos, exteriores. À descoberta de defeitos interiores pode-se chegar por diferentes meios. Os principais deles já foram enumerados e não há necessidade de repeti-los aqui. Fazendo um balanço podemos dizer que a variedade de formas de manifestação do cômico obedece a uma única lei, comum a todas as formas de riso de zombaria, e é justamente esta lei que nós temos que esclarecer. Ela é evidente, por exemplo, nos casos em que o objeto de riso são os defeitos físicos. Observando-se mais de perto verifica-se que, quando se ri de defeitos físicos, na verdade está-se rindo de defeitos de ordem espiritual. À primeira vista pode parecer que esses defeitos físicos não tenham obrigatoriamente que se referir a defeitos morais ou interiores, de uma maneira geral. Mas isso são apenas considerações de ordem lógica. Um defeito exterior é percebido de forma puramente instintiva como sinal de insuficiência interior. Um defeito exterior em si mesmo não é engraçado, da mesma forma que não o é um defeito interior. O riso surge quando o defeito exterior é percebido como sinal, como signo de uma insuficiência ou de um vazio interior. Examinando-se as obras de arte, não é difícil notar que o escritor ou o pintor atribui os defeitos físicos àquelas figuras que ele quer reprovar do ponto de vista moral, ou íntimo, ou social.

Os defeitos que são revelados por esse meio são, em geral, de ordem moral no sentido amplo do termo. Existem defeitos de outra ordem, porém, que se descobrem com o mesmo procedimento e que suscitam o riso.

Numa pessoa normal e saudável não existe apenas o instinto do que é justo moralmente, mas existe também uma certa percepção de regras exteriores, naturais e, de uma maneira geral, a sensação de que há alguma harmonia nas leis da natureza e do acaso (do ponto de vista dessas leis). A infração dessas regras é sentida como um defeito que suscita o riso. Já dissemos que a girafa é ridícula não por qualquer defeito moral, mas devido à sua desproporção. Por isso tinham razão aqueles estudiosos que afirmavam que o cômico está ligado ao disforme. O que é belo e harmonioso não pode de jeito algum despertar o riso. Os pequenos defeitos espirituais suscitam o riso, tal como os defeitos exteriores. Saber combiná-los artisticamente, saber demonstrar uns através dos outros, constitui o grau mais elevado da comicidade e provoca um surto de riso.

Vendo a desarmonia ou a deformidade exterior, o homem percebe-as de forma completamente involuntária como índices de defeitos mais profundos e importantes. Após uma reflexão posterior e fria isso pode ser reconsiderado, mas o homem que ri não reflete. Poderá refletir depois, e, caso a primeira impressão tiver se demonstrado errônea, a comicidade e o riso terão desaparecido.

O riso como reação ocorre quando esses defeitos aparecem na vida ou na arte.

O fato de que também a comicidade do caráter está baseada na manifestação de defeitos humanos é completamente evidente e não requer demonstrações especiais. Um caráter se torna cômico quando se manifesta exteriormente. Nossa avaliação de uma pessoa, enquanto não a conhecemos, é espontaneamente positiva: não a conhecendo, nós esperamos ou supomos que ela tenha algumas características positivas. Estas expectativas não se concretizam. Descobrimo-lo de repente: pensamos que fosse uma pessoa diferente, nos enganamos a seu respeito. O mesmo ocorre quando tomamos alguém por aquilo que não é, não apenas do ponto de vista moral,

mas também em sentido mais geral, ou seja, quando aquilo que consideramos superior se revela, ao contrário, inferior. Sobre isto baseiam-se todos os qüiproquós: toma-se um viajante por um inspetor geral, um tratante por um milionário; Ostap Bender[1] faz-se passar por craque de xadrez embora nem sequer conheça os lances e assim por diante.

Em todos esses casos tratou-se não apenas de fatores de ordem moral, mas também de características da vontade. A existência de uma vontade forte é considerada, em si, como um bem bastante apreciado. Os defeitos da esfera da vontade podem ter um caráter duplo e por um lado a vontade pode ser fraca (o homem que é capacho da mulher) ou, por outro, ela pode estar dirigida para objetivos ínfimos e mesquinhos. Neste último caso temos a manifestação particular de amoralismo miúdo. O riso nasce quando a vontade passa a ser de repente menosprezada e derrotada e quando essa derrota se torna visível a todos através de sua projeção exterior. A natureza da comicidade aqui é a mesma que foi descrita anteriormente.

Ao dizer que a comicidade é possível apenas quando é a vida espiritual do homem que se manifesta, nós temos que examinar as condições em que a vida intelectual do homem pode se revelar cômica.

Nós apreciamos a inteligência assim como reprovamos sua fraqueza ou sua insuficiência. Erros de operações mentais, como a estupidez, tornam-se cômicos quando se manifestam inesperadamente em seu aspecto exterior. O erro de um raciocínio, que se manifesta exteriormente, como que apaga da consciência, da percepção ou do instinto de quem ri todas as outras qualidades da pessoa de quem se ri. Mesmo as pessoas inteligentes podem dizer ou fazer bobagens. A inteligência que elas têm não as poupa do riso de outrem, porque no momento em que dizem ou fazem uma bobagem sua inteligência não é levada em conta. O alogismo desnuda a si mesmo tanto devido à evidente e indiscutível incoerência das argumentações ou das conclusões quanto às ações absurdas que são sua conseqüência. O folclore de cada povo está repleto de ações de tolos que realizam os atos mais impensados, causas do riso de todos.

Menos evidente é que a comicidade de caráter verbal se baseia nos mesmos princípios dos outros tipos de comicidade, mas isso também já foi visto antes e não há necessidade de ser repetido.

Estamos longe de ter examinado todos os casos possíveis de manifestação da comicidade na vida e nas obras de arte, porém começa a esboçar-se uma tendência geral e aos poucos vai aparecendo uma lei. É preciso ressaltar ainda que, na verdade, as manifestações do cômico não estão separadas umas das outras: as separamos aqui para maior clareza de exposição, mas elas estão estritamente ligadas entre si, de tal forma que muitas vezes não é possível dizer a que aspecto da comicidade se refere um ou outro caso particular. Eles se referem ao mesmo tempo a vários aspectos. Quando, por exemplo, numa anedota popular conta-se que um tolo serra o galho sobre o qual está sentado e não escuta o aviso de uma pessoa que está passando e logo em seguida cai ao chão ou na água, temos uma manifestação de alogismo com o conseqüente rebaixamento da vontade. Ivan Nikíforovitch faz rir não apenas porque é gordo, mas porque apresenta queixa num tribunal por um motivo completamente banal e insignificante. O conto de Tchékhov *Sobrenome cavalar* é cômico porque são cômicas a distração e a falta de memória, mas, ao mesmo tempo, porque ele está construído segundo o princípio "muito barulho por nada". Quanto mais talentoso o escritor, tanto mais complexos e variados são os motivos de sua obra. Como já tivemos ocasião de mostrar, Gógol foi, pelo que nos interessa, o mestre absoluto da literatura mundial.

---

[1] Personagem do romance satírico *As doze cadeiras*, de Ilf e Petróv.

Aos poucos vai se configurando uma certa regularidade geral que permeia todos os aspectos do riso de zombaria e da comicidade a ele relacionada. Não iremos extrair uma fórmula geral desta regularidade, uma vez que qualquer fórmula restringe a natureza do fenômeno em questão e não mostra toda a riqueza e a variedade de formas em que ele se manifesta, por apagar as nuanças. Não esgotamos todos os casos possíveis porque isso teria acarretado uma ampliação excessiva do trabalho e tê-lo-ia tornado pesado sem fazê-lo, nem por isso, mais convincente. O problema pode ser resolvido pela escolha de outros exemplos, a ser ampliada e complementada por quem quer que se interesse por essa questão. É, ao invés, indispensável considerar ainda algumas particularidades.

Em todos os casos que apresentamos, a descoberta dos defeitos das pessoas que estão à nossa volta e outras descobertas semelhantes só levam ao riso quando são *inesperadas*. Esta é uma das leis da comicidade em geral. Uma piada nos faz rir por seu fim espirituoso inesperado. Porém a mesma piada, ouvida pela segunda, pela terceira ou pela quarta vez, já não suscita o riso porque não existe mais a surpresa. O surto de riso é como um sobressalto. Nas obras de arte verbais este sobressalto pode ser até certo ponto preparado; às vezes esperamos o que vai acontecer, mas o riso, mesmo assim, eclode abruptamente. Esta circunstância já foi notada há muito tempo e formulada repetidamente. "O riso é o efeito (que provém) de uma súbita transformação de uma espera tensa em nada" (Kant); "O riso surge [...] da repentina percepção da não correspondência entre o conceito e a réplica (tirada)" (Schopenhauer). Ao definir a essência da piada, Tchernichévski escreve: "Sua essência é [...] a inesperada e rápida aproximação de dois objetos que por sua natureza pertencem a duas esferas conceituais diferentes".

Uma vez realizada a descoberta ou a observação que resultou no riso repentino, sua repetição não mais o suscita. Claro que ao ver uma boa comédia feita com talento, pela segunda vez ou mesmo mais, nós daremos risada na segunda e na terceira vez. Mas será um riso fraco, tranqüilo, um riso consigo próprio. Não será um surto ou uma eclosão como na primeira vez. Esse riso fraco e tranqüilo contém um acréscimo de satisfação estética por aquilo que se desenrola no palco ou na tela. Um riso como esse só pode ser suscitado por uma boa comédia de autor de talento. Uma farsa ruim ou um *vaudeville* que nos fizeram rir da primeira vez, pela surpresa das situações cômicas ou das tiradas, não resistem a uma segunda vez e provocam o tédio.

O inesperado leva a outra propriedade do riso: ele é de curta duração. A forma original do riso e seu surgir repentino, um raio que passa com a mesma velocidade com que veio. Uma comédia pode ser longa, mas o riso não pode durar ininterruptamente durante cinco atos. Uma boa comédia teatral ou cinematográfica é acompanhada por surtos de riso periódicos, mais ou menos freqüentes, mas não por um riso contínuo. (Não há molduras ou limites que indiquem quanto pode durar o riso.) Se ele for prolongado será sempre a soma de vários surtos. Assim, por exemplo, podemos rir um minuto ou dois, repetindo com várias entoações uma mesma palavra engraçada ou espirituosa, ou uma tolice, ou uma tirada, mas isso não pode durar muito. (Às vezes o riso pode prolongar-se e fortalecer-se a tal ponto que a pessoa perde o equilíbrio e "esborracha-se de tanto rir" no sentido literal do termo. Há quem role no chão por causa do riso. Quanto tempo é possível rir de um riso natural depende das características individuais de cada um, mas um riso desses não pode durar muito.) Em *O casamento* há uma cena em que Kotchkáriev ri longamente da casamenteira que ele fez de boba. Os bons atores mudam o caráter do riso, rindo a mais não poder, ora mais alto, ora mais fino, ora mais baixo, em diferentes tonalidades. Este riso contamina os ouvintes e os bons atores adivinham quando é preciso parar. É só o ator exceder-se nem que seja um pouquinho, exagerar na representação, rir um segundo a mais, que os espectadores já param de rir, e se o ator insiste eles passam a esperar com alguma impaciência que a coisa acabe.

O riso não pode prolongar-se muito, ao contrário, o sorriso sim.

A teoria que formulamos dá a possibilidade de resolver ainda alguns problemas particulares ligados à questão do riso. Muito se escreveu, por exemplo, sobre de onde vem o prazer provocado pelo riso. De acordo com os dados de que dispomos, os dois aspectos fundamentais do riso, o de zombaria e o de alegria, devem ser explicados de modo diferente. No riso de zombaria a pessoa compara involuntariamente aquele que ri consigo próprio e parte do pressuposto de não possuir os defeitos do outro. Esta explicação foi dada por Hobbes, pela primeira vez, quando procurava a causa do prazer do cômico na percepção de nossa superioridade sobre os defeitos da pessoa de quem se ri. Além de Hobbes, outros se referiram a isso, e esse ponto de vista foi expresso por Tchernichévski com grande clareza: "Rindo de um tolo [...] eu pareço a mim mesmo muito superior a ele. O cômico desperta em nós o sentimento do nosso valor".

Um dos componentes do sentimento de satisfação consiste no fato de que "eu não sou como você". Ri o sábio do tolo: se quem ri é o tolo, é porque nesse momento ele se considera mais inteligente do que aquele de quem ri. Isso diz respeito também a outras más qualidades que suspeitamos nos outros, mas que não admitimos para nós. Isso foi observado por alguns estudiosos que, por sinal, já chamaram de "farisaico" esse sentido de superioridade. Por exemplo, De Groos escreveu: "Cada coisa cômica suscita em nós o agradável sentido farisaico de que não somos o mesmo que este homem". Nessa satisfação, porém, nada há de farisaico. Ela se baseia, antes, no reconhecimento da necessidade de que no mundo existem alguns princípios positivos de caráter moral ou outro, que alguém pode não ter, mas eu tenho. Este prazer desaparece tão logo nós passamos a ser o objeto de riso. As palavras que o prefeito dirige aos espectadores na última cena de *O inspetor geral*: "Do que vocês estão rindo? De si próprios!" imediatamente destroem qualquer efeito de comicidade. Algo de semelhante acontece na cena da leitura da carta de Khlestakóv. Ela é lida em voz alta e passa de mão em mão. A carta parece engraçada a todos os que a lêem, até quando ela não os toca pessoalmente. Ao ler a carta, o encarregado do correio de repente se atrapalha: "Ah, aqui ele está falando coisas desagradáveis sobre mim também". Mas a carta continua a ser lida e agora é a hora de o encarregado do correio ser colocado na berlinda.

Segundo nosso ponto de vista, na base desse prazer não está um sentimento farisaico, mas ainda aquele mesmo *instinto de justiça* que possui, ao contrário, um caráter profundamente moral. Vendo que o mal é desnudado e ao mesmo tempo rebaixado e punido, sentimos por isso mesmo satisfação e prazer. Nesse sentimento existe também um elemento de malvadeza, mas a malvadeza é ao mesmo tempo um sentido de justiça triunfante. Foram dadas para isso também outras explicações. Graças ao riso se experimenta um certo alívio de tensão e justamente a este alívio se deveria a satisfação. É o ponto de vista de Volkelt: "A libertação da tensão constitui ao mesmo tempo um alívio". A teoria tem certa dose de fundamento somente para aqueles casos em que o final cômico é esperado e quando ele é preparado artificialmente, como, por exemplo, pelo desenrolar-se da trama numa comédia ou por uma anedota das quais esperamos o final espirituoso com certa tensão. Porém já sabemos que o riso, via de regra, surge repentinamente e que, mesmo quando esperamos um final cômico de antemão, ele se realiza sempre como que de súbito.

Todas essas explicações — o sentido de superioridade, a satisfação moral, o alívio da tensão — dão conta apenas parcialmente do problema, não chegam até o fundo da questão. Para um melhor esclarecimento é preciso considerar não apenas o riso de zombaria, mas também os outros tipos e entre eles, em primeiro lugar, o riso de alegria. Esse tipo de riso constitui uma reação fisiológica a uma transbordante sensação de alegria para com o próprio ser. Este riso, em si mesmo, não está ligado a fatores de caráter moral. No riso de zombaria o que nos dá prazer é uma vitória de caráter moral, enquanto no riso de alegria trata-se de uma vitória das forças vitais e da alegria de viver. Muito freqüentemente estes dois aspectos se fundem. Quem ri é o vencedor: o perdedor nunca ri. O riso moral, ou seja, o riso comum e saudável do homem normal, é o signo da vitória daquilo que ele considera justo.

Um dos pontos particulares da teoria do cômico está no caráter contagiante do riso. Como explicar essa propriedade que o riso tem de contagiar?

Conforme já tivemos ocasião de mostrar, nós rimos no momento em que transferimos nossa inteligência ou nossa atenção dos fenômenos de caráter espiritual para as formas exteriores de sua manifestação, sendo que nós achamos que essas formas revelam os defeitos daqueles que nós olhamos ou observamos. O riso é um sinal sonoro desse deslocamento de atenção. Tão logo esse sinal é percebido por outras pessoas, elas também deslocam seu olhar e de repente vêem aquilo que não viam e começam a rir. Contagiantes porém são apenas os risos de zombaria e de alegria. Este último anuncia sempre um certo sentimento coletivo que une os homens. O riso cínico, ao contrário, é um riso individual e expressa aquele triunfo de um único homem que não corresponde ao instinto moral da coletividade, mas a ele se opõe. Este tipo de riso suscita repulsa e indignação e não possui a propriedade de contagiar. Ele não pertence ao domínio do cômico. O riso como que estabelece a inferioridade humana e conseqüentemente a social de quem se torna objeto de riso. O riso faz visível a todos um defeito escondido.

Se o riso alegra, eleva as forças vitais, se ele marca a derrota de tudo o que consideramos insignificante, como explicar que os humoristas e os satíricos são, muitas vezes, em sua vida, bem o contrário de pessoas alegres, destacando-se pela misantropia e por seu caráter sombrio? "É sabido por todos", escreve Belínski no artigo "As obras de Derjávin", "que os grandes cômicos são, em sua maioria, pessoas irritadiças e inclinadas à hipocondria, e que o sorriso quase nunca aparece nos lábios daqueles que conseguem fazer com que os outros riam até as lágrimas". Esta opinião de Belínski não é sempre incondicionalmente válida, mas, em muitos casos, ela é verdadeira e a própria possibilidade de o humorista ser triste requer uma explicação.

O riso de zombaria nasce do desnudamento repentino de defeitos. Ele é possível como uma explosão e é de curta duração. Depois de rir, o homem volta a seu estado normal. O riso contínuo e ininterrupto é impossível. Mas, se o riso é uma reação aos defeitos humanos, pode-se supor que o riso de um humorista seja contínuo, na medida em que ele vê na vida apenas mesquinhez e abjeção e, por isso mesmo, o risível. Uma vez admitida em particularidade, a capacidade de ver e de representar com expressividade todo o mal da vida não permeia o homem por inteiro; embora seja pesado para quem é condenado a isso, ainda não constitui uma tragédia. As provações de um humorista, que se tornou durante certo tempo profissional do humorismo, são descritas de maneira muito viva por O'Henry em seu conto *Confissões de um humorista*. Um homem alegre e espirituoso por natureza torna-se humorista profissional. Ele fecha um contrato de um ano com uma editora. Aos poucos, a necessidade de rir e de ser espirituoso sempre e em qualquer lugar e de fornecer as páginas combinadas passa a ser para ele um tormento. Ele perde sua alegria, a mulher sente medo dele, os filhos o evitam. Seu talento esgota-se rapidamente e o editor não renova o contrato. Ele abandona a profissão de humorista e se torna co-proprietário de uma funerária. A partir desse momento ele volta a ser jovial e seu mundo familiar restabelece-se imediatamente.

O humorista sobre quem escreve O'Henry não devia ter lá grande talento. Mas, quando um escritor em plena força de suas qualidades e de sua genialidade é condenado a representar durante toda a sua vida o avesso da vida e, com isso, provocar o riso, sua genialidade se transforma num destino trágico. Foi justamente isso o que constituiu a tragédia de Gógol, enquanto homem e enquanto artista. No sétimo capítulo de *Almas mortas* ele, pensando em si mesmo, fala do destino amargo do escritor, que fez subir à tona "todo o terrível e atordoante limo daquelas minúcias que embrulham nossa vida, toda a profundidade de personalidades frias, fragmentadas, cotidianas, que pululam em nosso caminho nessa terra, às vezes triste e amargo, e com a grave força de seu implacável buril, ousou colocá-las incisiva e claramente diante dos olhos de todo mundo!" A tragédia de Gógol estava no fato de que ele amava profundamente aquela Rússia que ridicularizava. Belínski, a propósito da comédia de Giboiedov *Os males da inteligência*, foi extremamente penetrante: "Cada ser humano tem duas faculdades de visão", diz ele, "uma, física, para a qual é acessível apenas a evidência exterior, e uma outra, espiritual, que penetra na evidência interior, como necessidade que brota da natureza da idéia". Rindo, nos olhamos — para utilizar a expressão de Belínski — "com a vista física", olhamos o mundo do ponto de vista exterior. Após ter olhado para o mundo de seu lado exterior e físico, quem ri passa depois a olhar normalmente para o lado interior das coisas, isto é, para o aspecto não cômico, ele, por assim dizer, desloca o olhar. Quando, após ter criado suas obras de carne e sangue, aplicando a elas toda a força de seu gênio e de seu talento cômico, Gógol quis deslocar o olhar para trás para representar um mundo onde não existissem apenas os Tchítchikov e os Khlestakóv, não conseguiu mais fazê-lo. Nisto reside, em grande parte, a tragédia de Gógol. Ele teria podido exclamar, como o prefeito: "Eu não vejo nada: vejo apenas focinhos de porco em lugar de rostos e nada mais".

27

Problemas de domínio da técnica artística

Em nossa pesquisa ocupamo-nos da observação da essência da comicidade e de suas formas, sendo que ela teve, basicamente, um caráter teórico. Pode parecer, à primeira vista, que para nossa vida corrente não haja necessidade de uma teoria do cômico. Pois bem, isso não é verdade. Qualquer teoria correta não tem apenas um valor teórico de conhecimento, mas também um significado prático, aplicado.

A literatura humorística e satírica, as comédias teatrais e cinematográficas, o teatro de variedades e o circo são muito procurados e muito populares em nosso país: eles gozam do favor do público porque neles são representados satiricamente os defeitos que ainda sobrevivem em nossa vida e em nossos costumes; a arte ajuda a superá-los.

Um dos requisitos básicos de todos os gêneros artísticos contemporâneos encontra-se na unidade dos princípios ideal e artístico. Não é possível conhecer-se uma idealidade elevada separada de uma alta qualidade artística, e vice-versa, embora na prática esta unidade nem sempre seja observada. Entre as causas deste fato está a tendência em descuidar do lado *propriamente* artístico das obras, seu polimento e seu acabamento. No âmbito da comédia isto significa não compreender as leis específicas da comicidade e não estar, portanto, em condições de valer-se delas. R. Iurêniev está certo ao considerar que uma

das causas da inadequação encontra-se no "esquecimento daquelas leis, procedimentos, meios e instrumentos graças aos quais os mestres da arte cômica levam seus espectadores ao riso" (41, 29).

Uma das causas que entres nós dificultam o desenvolvimento da sátira reside em alguns pressupostos teóricos pelos quais, às vezes, se pautam os autores, os editores, os redatores, os diretores, os críticos e os resenhistas. Um desses pressupostos enganadores é a teoria dos dois aspectos do cômico. Em particular, sobre essa teoria, falamos anteriormente, só que ela foi vista com relação a problemas de teoria da estética e de sua metodologia; agora é preciso considerá-la à luz da atualidade.

A teoria dos dois aspectos do cômico teve, entre nós, uma difusão extremamente ampla. Em parte ela sofreu alterações em comparação com a estética do século XIX, em parte ela conserva ainda a interpretação burguesa dessa questão.

Lembremos brevemente que na estética burguesa esta teoria afirma a presença de alguns aspectos "superiores" de comicidade, incluídos no conceito de belo e pertencentes ao âmbito da estética, e aspectos "inferiores", que se apresentam como palhaçadas grosseiras e vazias para o entretenimento das massas incultas. Este aspecto do cômico estaria fora do domínio do belo e da preocupação da estética.

Hoje essa teoria modificou-se. É considerado aspecto superior da comicidade o satírico e o riso que ele suscita. O riso provocado por este gênero de comicidade é um riso ideologicamente significativo, valioso e necessário. Mas existe também um outro tipo de comicidade, o tipo humorístico, independente da sátira. O riso que surge deste tipo de comicidade não tem uma orientação social, é um riso sem idéias, exterior, natural, bufo, um riso de ordem inferior. Segundo esta teoria a sátira e o humor seriam fenômenos diferentes e freqüentemente contrastantes entre si.

É verdade que o riso pode ser satírico e não satírico, mas todas as outras afirmações desta teoria estão erradas.

O primeiro erro está no fato de se considerar a sátira e o humorismo como separados, como baseados em aspectos diferentes da comicidade, enquanto um estudo sistemático da comicidade, seja em obras de caráter satírico ou não, leva à conclusão de que os procedimentos do cômico são, em ambos os casos, perfeitamente idênticos.

Essa teoria empobrece os instrumentos da sátira. Os partidários da teoria dos dois aspectos da comicidade incorrem num erro lógico bastante elementar quando não distinguem o *fim* dos *meios*. O desnudamento satírico é o fim, enquanto o conjunto dos procedimentos necessários à comicidade constitui o meio, os instrumentos graças aos quais se alcança o objetivo. A esse respeito é muito sutil o título do livro de D. Nicoláiev *O riso — arma da sátira* (1962). Se substituirmos a palavra *riso* pela palavra *cômico* o sentido não muda, mas se torna mais preciso.

A comicidade é o meio, a sátira é o fim. A comicidade pode subsistir fora da sátira, mas a sátira não pode existir fora da comicidade.

Outro erro dos teóricos dessa tendência está na afirmação de que o riso assim chamado simples, habitual e não satírico é um riso desprovido de significado social. Um dos representantes dessa tendência é J. Bóriev, em cujo livro há uma nítida separação entre os dois aspectos da comicidade. Ele separa os dois conceitos de "cômico" e de "ridículo". Esse tipo de divisão já havia sido feito por Hegel e por outros: Bóriev apenas introduz nessa divisão o conceito de social, de público. O cômico teria significado social, seria um conceito estético capaz de ter valor pedagógico. O engraçado (o risível), ao contrário, seria uma categoria extra-estética, uma categoria, por assim dizer, natural ou elementar, sem importância educativa ou social. Não passaria de uma "palhaçada de feira, farsa, bufonada...", "seria o riso mais primitivo". Contudo, acompanhando a argumentação de Bóriev, descobrimos que ele é obrigado a fazer toda uma série de reservas que acabam, fundamentalmente, por esvaziar sua própria teoria. Assim, com relação àquilo que ele chama de riso elementar, é obrigado a admitir que "este aspecto de riso quase não tem matiz social". Ora, dizendo que "*quase* não tem", quer dizer que, até certo ponto e em certos casos, ele o tem. O conceito de "quase" não é um conceito científico. Se, ao contrário, o aspecto "inferior" da comicidade pode ter e tem uma conotação social então é necessário investigar até que medida e em quais condições deste tipo de comicidade o matiz social existe ou não existe. Falou-se em palhaçadas. Bóriev exprime uma opinião negativa quanto a elas, mas logo em seguida faz uma ressalva: "No circo soviético a palhaçada torna-se uma arma de desnudamento satírico". Aqui fica expresso aquilo que deveria estar na base do juízo, ou seja: a palhaçada (e com ela também os outros aspectos da comicidade "inferior" ou "superficial") é um meio e o desmascaramento é um fim. Bóriev não pode sequer negar a presença de elementos de farsa (isto é, de aspectos "inferiores" de comicidade) em obras de grande qualidade artística. Sobre isso é assim que ele se expressa:

> Os artistas utilizam-se muito freqüentemente de uma comicidade elementar para aprofundar e aguçar a situação fundamental da comédia e revelar o caráter das personagens [...] Lembremos, por exemplo, a queda de Dóbtchinski e Bóbtchinski no momento em que o prefeito e Khlestakóv têm sua primeira conversa no salão*.

A afirmação de que aquilo que é cômico a nível elementar serve para *aprofundar* a comicidade dificilmente encontrará muitos defensores. Poder-se-ia aqui falar antes de *reforço* do que de aprofundamento. Em seus compromissos, Bóriev vai ainda mais além. Ele qualifica também como "cômico natural" e "cômico social" aos dois aspectos da comicidade. Mas, inesperadamente, ocorre-lhe reparar o seguinte: "As caretas engraçadas do macaco e o comportamento divertido de um filhote não pertencem ao cômico-natural". Neles há sempre "algo de conteúdo social". No que consiste exatamente o conteúdo social das caretas do macaco ficamos sem saber. Bóriev tenta definir do que o leitor tem e não tem que dar risada. Está absolutamente certo quando escreve: "A literatura soviética precisa daquele riso que reforça nossas instituições soviéticas criticando os defeitos e extirpando os vícios". Aqui, porém, faltou dizer algo extremamente importante e essencial, ou seja, que a sátira deve ser cômica, engraçada. Uma sátira que não provoque o riso não cumpre sua função social, porque não suscita a necessária reação do leitor e do ouvinte. Se isso for assim, devem ser estudados atentamente os instrumentos de obtenção do efeito cômico. Nenhuma teoria da sátira é possível fora de uma teoria do cômico que o considere seu instrumento essencial.

O estudo dos dois aspectos do cômico é habitualmente acompanhado pelo estudo da comicidade estética e extra-estética. Nem todos os estudiosos, porém, apóiam esta teoria. Ao ponto de vista de Bóriev opõe-se o de Limántov, que escreve: "O cômico na arte é o reflexo do cômico na vida". E Bóriev: "A arte da comédia está baseada no cômico contido na vida". O fato de que o riso não se relacione, na vida, ao domínio da estética é formalmente verdadeiro. Mas a estética que se afasta artificialmente da vida terá inevitavelmente aquele caráter abstrato de que falamos antes. Em outros termos, a idéia precedente pode ser expressa da seguinte maneira: se, digamos, uma pessoa estiver carregando um saquinho de maçãs e de repente cair e as maçãs rolarem por todo lado, isso será engraçado. Mas, se o mesmo acontecer no palco ou num filme, isso já dirá respeito à estética. E neste caso o episódio já não será engraçado, mas cômico, e de uma comicidade "inferior", "superficial" e "sem conteúdo ideológico".

---

* Assim está escrito: Dóbtchinski e Bóbtchinski, embora todos os que viram ou leram *O inspetor geral* saibam que quem espiona e cai é apenas Bóbtchinski. A queda de ambos ao mesmo tempo seria pouco válida artisticamente. A referência à queda de Dóbtchinski e de Bóbtchinski é repetida no artigo "O cômico e os meios artísticos de sua expressão" (11, 307).

Agora, se quem cai é, digamos, um burocrata ou um pope, ou um outro personagem negativo, o fato já suscita uma forma superior de riso, é um riso de desmascaramento e ideológico. Os exemplos de que tratamos em alguns aspectos se diferenciam, em outros coincidem. O fato (o acontecimento) é idêntico em todos os casos, e os casos se diferenciam pelo contexto em que o fato se realiza ou pela maneira em que ele é apresentado. Para resolver a questão da natureza da comicidade, o que importa em primeiro lugar é o acontecimento e o uso que dele é feito terem um significado secundário.

As idéias expostas por Bóriev são comuns a outros estudiosos. O engraçado (ridículo, risível) é um aspecto artístico de pouca monta, o aspecto realmente valioso é o cômico. "O ridículo se torna cômico justamente quando ele é preenchido por um conteúdo social", diz Simántov. "Além do cômico-elementar existe na realidade também um outro tipo, o cômico-social, que é a manifestação das contradições da realidade, mas trata-se de contradições de caráter social. Ele atinge processos profundos que ocorrem na sociedade humana", escreve D. Nikoláiev. Pois bem, essa consideração passou a fazer parte dos manuais. Tentando esclarecer a questão do desenvolvimento da comédia, G. Abramóvitch assim se expressa: "as comédias podem fundamentar-se ora numa comicidade superficial, ora numa temática social" (4, 330). A nosso ver, temática social e a assim chamada comicidade superficial não são excludentes, e isso pode ser visto nos exemplos da comédia clássica russa.

De uma maneira geral, podemos dizer que nos estudos soviéticos de estética existe a tendência de separar a sátira do humorismo. De acordo com essa teoria, sátira e humorismo representam aspectos diferentes de comicidade, com significado social diferente. As comédias desprovidas de sátira podem até ser qualificadas de reacionárias. No mesmo manual Abramóvitch escreve: "A criação de uma comédia que seja apenas divertida costuma servir a grupos reacionários de escritores como instrumento para distrair os espectadores dos problemas essenciais da vida social e para privar a própria comédia do *pathos* ideal e moral que lhe é próprio" (4, 300). Se após ter lido estas linhas um estudante quiser refletir seriamente sobre seu significado e levá-lo às últimas conseqüências, terá que incluir no rol das obras reacionárias comédias de Shakespeare como *As alegres comadres de Windsor*, *A décima segunda noite*, *Muito barulho por nada* e, no fim, irão lhe parecer reacionárias todas as suas comédias e as de muitos outros clássicos.

A idéia de que uma comédia divertida seja nociva e inaceitável e que, conseqüentemente, a sátira e o humor sejam conceitos opostos encontra oposição, hoje em dia, não apenas por parte de muitos teóricos, mas também dos que se ocupam, na prática, da arte cômica (diretores de cinema ou teatro, artistas etc.). Já Belínski, em seu artigo "A divisão da poesia em gêneros e aspectos", dizia que na base da sátira "deve encontrar-se o humor muito profundo". Mais incisivamente ainda ele se expressou num outro artigo: "Significado geral do termo literatura". O humor é "um instrumento extremamente poderoso do espírito de negação, que destrói o velho e prepara o novo" (8, V, 645). Está sem dúvida correto Elsberg quando escreve: "Já não tem mais sentido a teoria que opõe a sátira ao riso, ou sentimento do cômico. As diferentes manifestações do cômico e toda a gama de seus matizes sempre obedecem, na sátira, às tarefas fundamentais que ela tem de desmascarar" (39, 282). No livro *No laboratório do riso*, Vulis coloca-se com argumentações convincentes decididamente contra a oposição sátira/humorismo: "É difícil justificar uma delimitação tão brusca e categórica entre sátira e humorismo". Um de seus argumentos é o seguinte: "Por mais importante que seja a diferença entre um simples piadista e um satírico, a técnica com a qual o riso é produzido se desenvolve segundo um esquema quase idêntico". A palavra "esquema" pode não ser aqui completamente oportuna, mas a argumentação é certamente correta.

Não encontra sustentação também a idéia que nega significado social ao simples riso de alegria que é desprovido de malícia. Nas condições de nossa realidade o riso comum de alegria, em particular o riso coletivo, tem um significado social indiscutível. É indispensável tomar a defesa de todos os aspectos da alegria imediata — do teatro popular, do circo, do teatro de variedades, do cinema, dos palhaços e das palhaçadas. Os palhaços, que levam a rir cordial e alegremente uma multidão de milhares de pessoas de modo que elas saiam do circo divertidas e satisfeitas, cumprem uma função social bem definida e útil, que pode estar ou não ligada ao tema do desmascaramento. Pelas memórias de Górki sabemos que apreciava bastante a arte dos palhaços. Em Londres, Lênin e Górki foram juntos a um espetáculo democrático de *music hall*. Górki escreve: "Olhando as fantasias dos *clowns*, Vladímir Ilitch ria com gosto de um riso contagiante, enquanto todo o resto o deixava indiferente" (1, 515).

O riso de alegria, mesmo que não se oriente para o satírico, é muito útil e necessário socialmente porque desperta a alegria de viver, cria o bom humor e com isso eleva o tônus da vida. A. V. Lunatchárski escrevia em 1920:

> Ouço rir freqüentemente. Vivemos num país frio e esfomeado, há pouco tempo feito em pedaços por nossos inimigos, mas mesmo assim ouço rir: vejo rostos risonhos pelas ruas, ouço como ri a multidão dos operários e dos soldados do Exército Vermelho assistindo a espetáculos alegres ou a um filme divertido. Ouvi gargalhar também no *front*, a algumas verstas do local onde o sangue era derramado. Isso demonstra que em nós existe uma grande reserva de vitalidade pois o riso é indício de vitalidade. Aliás, o riso não é apenas indício de vitalidade, ele é a própria vitalidade [...] O riso é o indício da vitória.

Não vamos ficar especulando aqui sobre que tipo de riso, se "elementar", "exterior", "baixo" ou, ao contrário, "estético", "superior", era o riso dos combatentes a poucas verstas do *front*. Provavelmente tratava-se do riso "elementar". "Quem alegra, integra", diz o provérbio[1] e poderíamos apresentar toda uma série de ditos como este[*].

O riso é importante como arma de luta, mas é também necessário enquanto tal como manifestação de alegria de viver que estimula as forças vitais. "O que se tornou ridículo não pode ser perigoso" (Voltaire). "Tornar algo ridículo significa ferir o próprio nervo da vida" (Lunatchárski). "Um bom riso cura a alma" (Górki). "Se um homem não compreende as brincadeiras — adeus! E sabem, não pode ser realmente inteligente, mesmo que seja um poço de sabedoria" (Tchékhov).

Ígor Ilínski expressa-se de modo bastante peremptório sobre o riso com ou sem conteúdo ideológico. Ele não os contrapõe, nem rebaixa o humorismo por conta da sátira. "A comédia educa à dignidade o homem soviético." Essas palavras ele as escreve em negrito. E afirma explicitamente, de maneira clara e inequívoca, os direitos da grande comédia civil. Só que, de modo igualmente direto e inequívoco, ele diz: "São necessárias todas as formas e aspectos do cômico, todos os gêneros de comédia", "criticar o *vaudeville* porque ele é 'leve', repreender a brincadeira porque ela não contém nenhuma importante lição de vida, combater o humor de uma obra

---

[1] Em russo "Kto luidéi vesselit, za tavô vies sviet stoít".

[*] Vide V. Dal, *Provérbios do povo russo* [*Poslóvitsi rússkovo naróda*], 1957. Em particular, veja-se a seção "Riso, brincadeira, alegria", p. 867-71.

humorística, parece-me uma enorme hipocrisia"[*]. Nós dizemos isso não para negar o valor das comédias de conteúdo ideológico, mas para justificar "a arma do riso" e colocá-la a serviço do comunismo.

Negar teoricamente o valor da comicidade enquanto tal coloca em posição difícil não apenas os artistas, mas também os diretores e paralisa sua possibilidade de criação.

> Estou profundamente convencido — escrevia N. Akímov — de que nossos estudiosos de teoria da arte colocaram-se num beco sem saída com os problemas da comédia a tal ponto que, mesmo se nascessem hoje uma centena de talentos cômicos, eles não teriam nenhuma possibilidade de chegar até os espectadores [...] através daquela multidão toda de eruditos que permanece ao redor do berço da arte (5, 357).

Essas observações, porém, são pouco eficazes junto aos partidários de uma divisão rigorosa entre a sátira e o humorismo. Assim, no prefácio do editor a uma coletânea de contos do humorista turco Aziz Nessin lê-se: "Os contos de Aziz Nessin são divertidos, argutos e, o que é mais importante, permeados de espírito cívico e agudamente social" (28, 2). O sucesso desse escritor explica-se "sobretudo por sua modernidade e atualidade". Mas, se a atualidade, a modernidade e o espírito cívico estão em primeiro lugar, se isto é o que mais importa e o que mais vale, o que vale menos? Menos importante, pelo visto, é o fato de que ele seja "divertido" e "arguto", isto é, a comicidade e seus meios artísticos.

Os autores desse prefácio expressam uma idéia bastante difusa, ou seja, que numa obra de arte haja algo de "mais importante", tendo em vista com isso todo o conjunto do conteúdo ideológico, e algo de "menos importante", ou seja, as técnicas e a forma artística. Para nós, ao contrário, nem um nem outro são mais importantes tomados separadamente, mas o é *um elevado teor artístico encarnado num elevado projeto ideal*. Uma obra artisticamente fraca ou sem valor artístico não contribui para a difusão e o reforço das idéias que nela estão expressas. Isso só ocorre com uma genuína obra de arte. A capacidade de convencer artisticamente é uma das primeiras condições para convencer ideologicamente. Quanto mais elevado o nível artístico, tanto mais forte a ação de suas idéias[2].

Não é suficiente criticar uma obra por não ter saído bem, em geral. O teórico especialista é obrigado a apontar pelo menos algumas falhas específicas, para que, na medida do possível, não se repitam. É isso o que pretendemos fazer. Muitos enganos de satíricos e de humoristas provêm do fato de eles não entenderem ou não conhecerem o cômico e sua técnica. Ilustraremos esta situação com alguns exemplos.

---

[*] Ígor Ilínski, artista popular da URSS. "Com a arma do riso", *Pravda*, 5 jul. 1964.

[2] O adjetivo russo *idéini*, literalmente "de idéia", pode significar ideal ou ideológico. Na tradução procuramos respeitar a acepção indicada pelo contexto.

Já dissemos que o riso tem o caráter de uma explosão, não podendo portanto prolongar-se. Já foi mostrado quais processos intervêm, durante o riso, na consciência ou na percepção de quem ri. Para quem ri, o riso surge de repente, embora possa ser preparado de algum modo. Já foi explicado, finalmente, por que um fenômeno capaz de suscitar o riso da primeira vez não o consiga mais numa segunda. Desses princípios decorre uma série de normas de natureza artística.

Uma delas é a exigência da brevidade.

Pode ser verificado que um dos erros mais comuns cometidos pelos autores de peças humorísticas está justamente na extensão de suas obras. O fato de que o humor não é compatível com a prolixidade já foi apontado há tempos e continua a sê-lo, por críticos e teóricos da estética. Jean Paul escreve em sua *Estética*: "A brevidade é o corpo e a alma da argúcia, ou melhor, identifica-se com ela". O mesmo dizem os estudiosos modernos de estética, soviéticos ou não: "Na sátira a brevidade não é tanto a irmã do talento[3] quanto o próprio talento, sua essência e, em qualquer caso, sua condição *sine qua non*". "A força do conto humorístico está, por sinal, em seu laconismo. Ele deve ser comprimido, como a mola de gatilho [...] A verbosidade é o mal de nossa literatura humorística. Aliás, não apenas da humorística" (44, 26).

O caráter prolixo reside, por sinal, no fato de o mesmo procedimento ou o mesmo episódio cômico serem repetidos várias vezes em diferentes variantes. Já tivemos ocasião de averiguar por que uma piada é engraçada apenas da primeira vez e já não da segunda. Nicolai Hartmann assim se manifesta sobre o assunto: "Se [...] o ponto culminante é ultrapassado, a comicidade se esgota. Não se pode, portanto, demorar nesse ponto. Não se pode admitir novamente a ação de um escorregão, quando ele já ocorreu uma vez" (16, 364). Os contos satíricos populares são sempre curtos e engraçados. Um mestre do conto humorístico breve foi Tchékhov e em todos os volumes de suas obras não há um único caso de prolixidade. O mesmo pode-se dizer de muitos escritores estrangeiros, como, por exemplo, O'Henry. Ao contrário, alguns escritores contemporâneos, no afã de procurar o efeito cômico e os meios para realizá-lo, recorrem à repetição; só que, com isso, em lugar de reforçar o efeito, o enfraquecem e diminuem ao mesmo tempo também a mordacidade satírica. Para tornar concreta esta afirmação, daremos tão-somente um exemplo. No livro já citado do humorista turco Aziz Nessin existe um conto com o título "Uma história médica". Um tio do escritor, descrito como rico e avarento, começa a sentir dores de barriga, mas não sabe dizer exatamente onde. Um conhecido recomenda-lhe um professor extraordinário, capaz de fazer milagres. O professor explica que o doente sofre de úlcera estomacal. A operação revela não existir úlcera nenhuma. "Assim mesmo — ele diz (o doutor — V. P.) —, é preciso justificar meus honorários. O trabalho não pode ser desperdiçado! — E extirpa meio estômago ao titio." Até esse momento o conto não ocupou mais de duas páginas. Ele é autenticamente cômico: seu conteúdo ideológico é uma sátira ao serviço médico privado nos países burgueses e à ganância dos médicos ignorantes — nada há a ser objetado: o serviço médico pago se apresenta como pernicioso e se presta a abusos. Bastaria agora inventar um final cômico e inesperado e o conto estaria terminado. Mas o autor não pensa assim. O episódio da operação errada repete-se ainda *nove* vezes, a saber:

1) o médico sucessivo diagnostica erroneamente doença de rins e um rim é retirado;
2) retiram-lhe os calos;
3) o intestino cego apresenta uma inflamação, sendo portanto retirado;
4) o médico seguinte extirpa-lhe parte do intestino, tendo diagnosticado uma oclusão intestinal;
5) são-lhe extirpadas as amígdalas;
6) o endocrinologista castra-o pela metade;
7) todos os pêlos do corpo são-lhe cortados, inclusive os cílios;
8) todos os dentes são-lhe arrancados.

Cada uma dessas operações é descrita do mesmo modo, em expressões exatamente idênticas. O leitor cansa-se rapidamente e já não acha mais graça no enredo do conto; quem sabe possa sentir-se inclinado a rir de seu autor. Só agora é que chega o final cômico:

9) o doente viaja a Paris e um médico francês descobre a verdadeira causa da doença: na garganta do paciente entalou-se uma cerda da escova de dentes. A cerda é retirada e o doente sara.

---

[3] Referência a uma famosa frase de A. P. Tchékhov.

Além do defeito fundamental — as repetições e a prolixidade —, neste conto há outras infrações às normas da comicidade, mas delas trataremos mais adiante. "Uma insistência excessiva na comicidade, uma vez que foi obtida, anula-a", observa, a esse respeito, Nikolai Hartmann.

É engraçado quando os estrangeiros estropiam nossa língua. Mas, quando vai-se esticando o assunto por algumas páginas (e há uma porção de casos), dá vontade de jogar o livro nalgum canto. A propósito, ingleses, alemães, franceses e outros estropiam o russo de modo diferente. Os autores freqüentemente não o sabem e obrigam sem dó nem piedade os estrangeiros a maltratar o russo durante páginas e páginas de modo que o leitor em lugar de rir fica com raiva.

Podemos apontar aqui, entre outros, o erro cometido às vezes por professores de línguas estrangeiras que, no processo do ensino, despejam sobre os alunos um sem-número de anedotas e pilhérias. Uma ou duas brincadeiras avivam as horas de estudo e despertam a atenção já cansada. Mas, quando contar piadas se torna um sistema, não apenas o aluno custa a entender, mas acaba se cansando mais do que se cansava com a gramática. Contar duas ou três piadas em seguida é possível e até útil, mas contar dez ou quinze já não dá.

Aquilo que se falou quanto à prosa vale também para o teatro. É impossível conservar o espectador rindo por muito tempo, é necessário variar a gama dos sentimentos que nele são suscitados.

Isso se refere tanto à comédia cinematográfica quanto à teatral. É possível manter longamente o sorriso do espectador, nunca o riso. Quanto a isso Iurêniev afirma:

> O espectador cansa de rir o tempo todo. Para poder rir de novo ele deve de vez em quando experimentar outros sentimentos: pena, raiva, compaixão, apreensão, curiosidade ou medo. Depois disso ele está de novo pronto para rir, alegrar-se, espairecer (40, 227).

Poderíamos recomendar para os ensaios de teoria da comédia nas escolas de teatro ou para os seminários com escritores principiantes que se analisasse, a partir desse ponto de vista, uma comédia de Ostróvski (ou de outro autor) e que se definisse o grau de seu valor artístico. Aquilo que se postula aqui, baseando-se em considerações teóricas, Ostróvski e outros grandes dramaturgos o sabiam e o compreendiam por intuição.

A brevidade da narrativa não é, contudo, uma norma absoluta. Ela o é apenas para os contos, as anedotas e as peças humorísticas. Existem extensas obras narrativas de caráter humorístico. Não estariam elas infringindo as normas da brevidade? Para responder a esta pergunta é preciso observar com atenção a composição e a estrutura dessas obras. Ver-se-á que as obras dramáticas, de um lado, e as obras narrativas, de outro, se constroem de modo diferente. As obras narrativas extensas não contêm nenhuma intriga cômica. Um dos princípios composicionais de tais obras consiste no fato de que o herói desloca-se, viaja, dá voltas. Este princípio é conhecido há muito em toda a literatura mundial. Pode ser encontrado, por exemplo, em Apuleio, no *Asno de ouro*. Durante as viagens do protagonista acontecem as aventuras mais variadas. O caráter das aventuras representadas pode variar conforme a época, a cultura popular do país, o autor, o tipo de suas aspirações e seu talento. Sobre o mesmo princípio básico é possível a mais ampla variedade. Esse tipo de composição dá a possibilidade de organizar os episódios cômicos, que são curtos. Os episódios podem não ter um fio condutor nem estarem ligados entre si e sua seqüência pode ser alterada.

Na Baixa Idade Média alemã surgiram livros populares sobre as aventuras de Till Eulenspiegel e sobre os feitos dos sete suevos. Na sua base estão temas folclóricos diversos reunidos juntos. O mesmo vale, em grande parte, também para as aventuras de Münchhausen. E, no estado puro, esse princípio composicional está também na base de *Dom Quixote*.

Nas viagens do protagonista se baseia também a composição de *Almas mortas*. No que se refere ao período soviético estão dentro do gênero os dois romances de Ilf e Petróv, *As doze cadeiras* e *O bezerro de ouro*. A desconexão e o caráter casual dos episódios e de sua seqüência não excluem a unidade interna da obra como tal, que pode realizar-se de maneiras bastante diversas. Por mais diferentes que sejam esses romances, permanece sempre a brevidade dos episódios cômicos que fazem parte de sua estrutura.

Deve-se dizer, entretanto, que as obras em si não podem ser demasiado longas. *Almas mortas* não é uma obra longa e não há uma única página que canse o leitor. Sobre o genial *Dom Quixote* já não se pode dizer o mesmo. O leitor médio contemporâneo, via de regra, chegando à segunda metade do livro, abandona-o. Os contemporâneos de Cervantes tinham mais paciência e tempo livre do que nós. De certa prolixidade sofrem também os romances de Ilf e Petróv.

Um outro princípio sobre o qual podem construir-se romances cômicos ou humorísticos é a disposição da ação no tempo.

Quando a narrativa se baseia nas viagens do protagonista, o tempo, é claro, também aparece, mas ele não constitui o eixo que seria determinado pelo curso da narrativa. A composição baseada no tempo dá-se nos romances de caráter biográfico, nas narrativas sobre a vida da personagem, como ela se desenvolveu e o que se passou. São desse tipo, por exemplo, os romances picarescos espanhóis como o *Lazarillo de Tormes* e outros. O conteúdo desses romances versa sobre a história de um servo que muda várias vezes de patrão e os faz a todos de bobos. Aqui também o protagonista, mudando de patrão, pode transferir-se de uma cidade a outra. Durante a viagem e nas tavernas acontecem-lhe uma série de aventuras e contratempos, dos quais o herói consegue safar-se, mas não são esses deslocamentos episódicos que constituem o eixo do romance. Um romance cômico característico desse gênero é o alemão *Simplicissimus*, de Grimmelshausen, que narra a vida e os feitos de um soldado na época da Guerra dos Trinta Anos. O livro de Jaroslav Hachek *As aventuras do bravo soldado Chveik* é um exemplo brilhante contemporâneo desse tipo de romance. A comicidade dessas obras não está baseada apenas nos episódios cômicos, mas também no tipo de protagonista principal. Ele representa o caráter do homem do povo que nunca se deixa abater, sempre grandemente cético diante das convenções sociais em que vive como agudo observador: é através dos olhos dele que o autor representa o mundo.

Também o romance de Mark Twain *As aventuras de Tom Sawyer* é construído sobre uma série de episódios.

Podem existir romances cômicos e satíricos de conteúdo histórico ou pseudo-histórico, como o livro de Saltikóv-Schedrin *História de uma cidade*.

Aliás, os princípios da disposição dos episódios, conforme as etapas do deslocamento dos protagonistas ou conforme o tempo, não se excluem um ao outro. Um exemplo genial de fusão desses dois princípios é o livro de Dickens *Memórias póstumas do Pickwick Club*. Suas personagens viajam, mas realizam longas paradas durante as quais incorrem em diversas aventuras que, às vezes, assumem o caráter de inserções de complexas intrigas amorosas, que se concluem satisfatoriamente com o casamento.

Desse modo, embora sejam possíveis não apenas narrativas humorísticas breves, mas também longas, elas são sempre constituídas de uma *cadeia de episódios breves*, exteriormente ligados entre si. Essas obras não possuem nem nó[4] nem linha de ação desenvolvida. Nelas a ação não se desenvolve mas *se desenrola* e elas podem terminar a qualquer momento. *Till Eulenspiegel* termina com a morte do protagonista. O próprio Dom Quixote morre também sereno e apaziguado. O clube Pickwick dispersa-se. Em *Almas mortas*, Tchítchikov parte sem ter alcançado seu objetivo e sem ser desmascarado até o fim por ninguém. Algumas vezes os autores, animados com o sucesso de suas obras, publicam sua continuação. Após *As aventuras de Tom Sawyer* aparecem *As aventuras de Huckleberry Finn*, *Tom Sawyer no estrangeiro*, *Tom Sawyer detetive*. Ilf e Petróv após deixar morrer Ostap Bender em *As doze cadeiras* (do que se arrependeram depois) ressuscitaram-no num novo romance, *O bezerro de ouro*.

Nesse aspecto a técnica das obras de narrativa de caráter humorístico e a das obras dramáticas — onde é necessário o entrecho, o contraste, o desenvolvimento narrativo da trama e seu desenlace — diferenciam-se em princípio. Se numa obra narrativa deste último tipo é possível variar a ordem dos episódios, é absolutamente impossível, numa boa comédia, mudar a sucessão dos atos. Com sua genial penetração, Gógol, a partir de dois episódios que lhe contara Púchkin, fez, de um, uma obra narrativa e, do outro, uma comédia. Em *Almas mortas* Tchítchikov viaja para diferentes lugares, e isso é bom para uma narrativa, enquanto em *O inspetor geral* toda a ação ocorre no mesmo lugar, desenvolve-se depressa e leva a um desenlace — o desmascaramento completo do impostor involuntário e da estupidez daqueles que nele acreditaram. A composição é tipicamente dramático-teatral.

Essa diferença fica razoavelmente clara. O que não o fica suficientemente é, ao contrário, o problema da técnica à qual tende (ou deveria, para ser artística) a comédia cinematográfica. Será que ela pertence ao gênero estritamente dramático ou ao gênero da adaptação cinematográfica das narrativas? Esse é um problema que interessa aos diretores de cinema. Alguns acham que para uma comédia cinematográfica é necessário um argumento bem construído, outros o negam. Ao primeiro grupo pertence Iurêniev que escreve: "A ausência de um enredo bem delineado coloca grandes dificuldades para o especialista, o diretor, o ator"; "A convicção de alguns comediógrafos (isto é, autores de comédias cinematográficas — V. P.) de que não seja indispensável um enredo unitário e dramático, isto é, de ação, está profundamente errada" (40, 245-6). Em nosso ponto de vista, Iurêniev aqui está equivocado. Ele transfere para a comédia cinematográfica os princípios da comédia especificamente teatral. Ninguém irá negar que na tela são possíveis comédias com um enredo claramente desenvolvido e articulado. Mas as possibilidades do cinema são mais amplas que as do teatro. No palco, onde o número de atos ou quadros é limitado, onde os lugares e as cenas são repetidos, a exigência de um enredo fechado e compacto é imprescindível. Para o cinema, ao contrário, onde podem ser mostrados numa seqüência rápida os mais diferentes lugares de ação — desde os cômodos mais apertados até os cumes de montanhas cobertos de nuvens e as paisagens de todos os países do mundo —, onde é possível colocar um após o outro uma longa série de episódios sugestivos, variados, previsíveis e inesperados, onde se pode mostrar uma ação de qualquer duração e complexidade, a presença de um enredo bem amarrado não constitui uma lei estética, como não o constitui também para as grandes obras de narrativa humorística. Uma vantagem do cinema sobre o teatro, que não pode ser subestimada, está na possibilidade de amplos quadros de ação e de ambientação. O espectador de uma comédia cinematográfica não exige uma lógica absolutamente rigorosa, nem a exige o caráter cômico da ação. O espectador quer ver, quer rir e pensar naquilo que viu e em suas exigências instintivas ele está certo. Pode-se transpor para o cinema obras como *Dom Quixote* ou *O bezerro de ouro*, mas a tentativa de transpô-las para o palco não pode ser bem-sucedida. A ópera de Massenet ou o balé de Minkus ''Dom Quixote'' são constituídos só por alguns episódios e não apenas não dão nenhuma idéia da obra genial de Cervantes, mas, ao contrário, a deformam, mesmo que possam ser apreciadas a música e a coreografia. O romance transformou-se em pretexto para uma arte de outro tipo e de outro gênero. Ao contrário, a realização e o sucesso de comédias cinematográficas como *Volga-Volga*[5], onde os contornos do enredo são tomados de forma bastante ampla, mostram claramente que entre os princípios da comédia teatral e da comédia cinematográfica existe uma grande diferença e que não é possível aplicar mecanicamente os princípios de um gênero a outro.

---

[4] Do russo *zaviaska*: "nó da ação".

Já o teatro de marionetes ocupa um lugar intermediário entre os dois gêneros. As possibilidades cênicas do teatro de marionetes são mais amplas do que as do teatro de atores, mas mais restritas que as do cinema. *O bezerro de ouro*, que teria sido impossível transpor para o palco, teve, ao contrário, sucesso no teatro de marionetes. O caráter marionetístico das personagens não é incompatível com os tipos desse romance. Contudo, o espetáculo empobrece o romance, não o substitui e não reproduz toda a amplidão do enredo e a sutileza dos autores.

Ao continuar o estudo das grandes narrativas cômicas, temos que levar em consideração aquilo que constitui seu conteúdo, além dos episódios engraçados. Quando o relato tem um caráter puramente fantástico (Münchhausen), seu conteúdo principal e seu objetivo devem ser o entretenimento. Já as grandes obras realistas têm um caráter diferente. O estilo realista permite a possibilidade de criar amplos quadros que realçam a realidade, tal como ela é vista pelo autor. Os romances picarescos espanhóis refletem bem a vida real da Espanha do século XVII. O *Simplicissimus* pode servir como fonte para o estudo dos costumes e da vida da Europa Central no tempo da Guerra dos Trinta Anos. Diz a epígrafe ao romance: ''Gostei de dizer a verdade, através do riso'', que, por sua vez, é a transposição do dito latino: ''ridendo dicere verum'' (rindo, dizer a verdade), que remonta a uma sátira de Horácio.

É desnecessário dizer que Gógol, ao criar *Almas mortas*, tinha diante de si a mesma tarefa. Isso posto, é preciso entretanto ter em mente que o cômico não permite esboçar um quadro completo da vida: um grande romance cômico mostra sempre os defeitos e não os aspectos positivos, pois estes não costumam ser cômicos. Os matizes cômicos dessas obras são sempre e somente de tom satírico. Explicam-se assim os ataques que Gógol sofreu em seu tempo.

Ao referirmo-nos a problemas de técnica artística, é indispensável considerar um deles de que até agora não tratamos. Ele consiste no fato de existirem dois estilos fundamentais de narrativa cômica ou de representação dramática: o estilo fantástico e o estilo realista. As definições são convencionais: num caso, admite-se na narrativa a alteração das leis da natureza, no outro, não. Estes são os critérios externos da distinção.

Ambos os estilos têm direito de existir. No fantástico fundam-se, por exemplo, os contos da *Vigílias numa granja perto de Dikanka*, cujos argumentos são retirados do folclore ucraniano. A exceção é constituída pelo conto completamente realista *Ivan Fiódorovitch Chponka e sua tia*. Em *Mírgorod* já prevalece o estilo realista (*Proprietários de terra à moda antiga*, *Como brigaram Ivan Ivánovitch e Ivan Nikíforovitch*) e, mais tarde, ao escrever *O inspetor geral* e *Almas mortas*, Gógol torna-se um dos fundadores do realismo russo.

---

[5] *Volga-Volga*: comédia musical produzida em 1938, dirigida por um colaborador de Serguei Eisenstein.

Um autor é livre de escolher um ou outro estilo de narração. É possível misturá-los? Este é um dos problemas mais difíceis da estética aplicada. O estudo dos clássicos nos mostra que, em princípio, isso é possível. Um exemplo é *O nariz*, sempre de Gógol. Entretanto, observando como são relatados os fatos, verificamos que a exposição, desde o começo, é de caráter misto e o leitor não espera nada de diferente. O barbeiro Ivan Iákovlievitch, descrito de forma completamente realista, tomando seu café da manhã encontra de repente um nariz dentro de um pãozinho recém-saído do forno. A partir daí tudo começa. O estilo é definido imediatamente.

Mestre da comicidade fantástica, que, ao mesmo tempo, tem um caráter completamente realista, foi Saltikóv-Schedrin. Basta referir aqui seus *Contos maravilhosos* e, num outro plano, a *História de uma cidade*. O caráter fantástico da comicidade combina-se com o tom completamente realista da narrativa e o leitor percebe isso logo. A mistura de fantástico e realista constitui aqui o estilo primordial da narrativa.

Na literatura alemã o mestre da mistura dos dois planos foi Hoffmann.

Em que casos pode-se considerar artística a combinação de fantástico e realista e em quais não?

Ela é artística quando constitui o princípio primordial de uma narrativa e o leitor o percebe claramente, desde as primeiras linhas. Camadas realistas são plenamente plausíveis e artísticas também em obras fantásticas, como acontece por exemplo nas *Vigílias* de Gógol. Inadmissível, do ponto de vista artístico, será a relação inversa: não é possível, de repente, numa obra iniciada como absolutamente realista e assim percebida pelo leitor, inserir particulares fantásticos e incríveis que alteram o estilo. Essas inserções, de acordo com os satíricos, deveriam reforçar a comicidade, enquanto para os leitores elas se apresentam como absurdas, que atrapalham a comicidade com seu caráter evidentemente forçado e artificial.

Por isso não é possível no decorrer da obra mudar inesperadamente o estilo e obrigar o leitor a refazer sua percepção primordial. Este salto é possível nas obras trágicas, mas não nas cômicas. *Vii*, *O capote*, *O retrato* começam num tom realista, mas depois o leitor é deslocado para um mundo irreal (Akáki Akákievitch se transforma em fantasma) e abre-se-lhe, à frente, o lado trágico e terrível da narrativa. Nas obras cômicas de Gógol não há transições como essa. Nas obras humorísticas uma mistura desse tipo reduz a comicidade e pode mesmo chegar a anulá-la. Os satíricos, ao contrário, querendo que o leitor ria, introduzem em seus contos absurdos de todo tipo. Daremos um único exemplo. G. Rílin escreveu um conto completamente realista intitulado *Por favor*. Seu protagonista é N. N., o que, para um conto humorístico, não é uma escolha feliz, pois já representa uma certa abstração da realidade e não se presta à leitura, especialmente em voz alta. Tendo em vista o que foi dito anteriormente a respeito dos nomes humorísticos, N. N. não é um nome cômico. Mas isto não é tudo. N. N. está indo para o campo, para uma temporada. Dali a pouco lê-se: "N. N. tropeçou umas duas vezes. Tendo percebido isso, a lua nova saiu de trás dos topos das árvores e iluminou o atalho por onde andava". A repentina contaminação do plano realista pelo fantástico mata qualquer comicidade. Ainda por cima, há, inclusive, um deslize sintático. Na frase "a lua iluminou o atalho por onde andava", o leitor pode entender que a lua é quem andava, e não N. N., coisa que, obviamente, o autor não tinha em mente.

Outro erro que se encontra freqüentemente é *a incapacidade de se manter dentro dos limites* das hipérboles cômicas. Nenhum tratado de estética ou poética poderia prescrever dentro de quais limites sejam ou não possíveis e admissíveis os excessos deste gênero. É questão de talento, de faro, de senso de medida. Não é absolutamente a mesma coisa tratar de comicidade realista ou de comicidade fantástica. Nas obras fantásticas as hipérboles podem ser de proporções descomunais, e elas passam a ter, então, um caráter grotesco. Nisto se baseia a comicidade de Rabelais. No estilo realista, ao contrário, a comicidade nasce apenas no caso em que o objeto da narrativa, mesmo se exagerado, é potencialmente possível. Quando se ultrapassa o limite, a comicidade desaparece. Qualquer leitor minimamente avisado perceberá imediatamente o caráter forçado. Como exemplo pode-se tomar o conto de Nessin que já foi lembrado, *Uma história médica*. O doente sente uma dor no intestino e é submetido a uma série de operações absurdas. Finalmente encontra em Paris um médico que lhe extrai da garganta uma cerda da escova de dente e o cura: a dor de tantos anos no intestino desaparece. O conto inteiro consiste na enumeração de muitas operações inúteis que visariam ridicularizar o baixo nível da arte da medicina. O fecho do conto deveria provocar o riso devido a seu caráter inesperado. Mas este final não é engraçado devido a seu caráter totalmente absurdo. Não é preciso ser médico para saber que uma cerda engasgada na garganta não pode ser a causa de uma dor de barriga que dura anos a fio. Os absurdos funcionam e são engraçados nos contos do barão de Münchhausen, mas são deslocados nos contos de caráter realista. Neles se apresenta como validade algo que não seria sequer potencialmente possível. Além do mais, trata-se aqui de um alogismo, mas um alogismo que não é da personagem e sim do autor e é por isso que este se torna ridículo, contra sua vontade: os casos apresentados pelo autor são completamente impossíveis na realidade e por isso mesmo não suscitam o riso nem são artísticos. Outro exemplo de exagero não logrado é o conto de Mark Twain "Como fui redator de um jornal agrícola". O jornal é redigido por alguém que de agricultura não entende absolutamente nada. Pensa que os nabos dão em árvores, que o guano é um pássaro, que a abóbora é uma espécie de laranja, que os patos ficam no cio etc. etc. O livro está repleto de absurdos dessa natureza. O acúmulo de semelhantes tolices em poucas páginas cansa o leitor e não provoca o riso. A intenção satírica desvenda-se no final. Quando repreendem o redator do jornal por sua ignorância no assunto, ele responde: "[...] eu trabalho há quatorze anos como redator e esta é a primeira vez que eu ouço que é preciso saber alguma coisa para ser redator de um jornal". O final não deixa de ser espirituoso, mas não consegue salvar o conto em seu todo pela falta de artisticidade que consistiu na incapacidade de compreender os limites dos exageros cômicos.

Erros semelhantes são cometidos também por certos humoristas soviéticos. Belínski escreveu repetidas vezes sobre a naturalidade e a verossimilhança, enquanto condições necessárias para a comicidade. Esta exigência, porém, nem sempre é observada. Em Ilf e Petróv encontramos duas agências funerárias concorrentes chamadas "Ninfa" e "Pedimos o obséquio". Esses nomes não são percebidos como cômicos por serem totalmente inverossímeis e potencialmente impossíveis. Pode ser lembrado, a propósito, que, em Leningrado, na rua Marat, já na época soviética, existiu durante alguns anos uma agência funerária chamada "Eternidade". A vida sabe criar casos que nenhum autor saberia inventar à sua mesa de trabalho; é preciso apenas saber olhar para essa mesma vida e saber reproduzi-la.

Estas observações nos conduzem aos problemas da linguagem. Escreveu-se já tanto sobre os problemas da linguagem que podemos nos permitir o máximo de brevidade.

Quando alguém torna a contar uma comédia qualquer ou uma peça humorística "com as suas palavras" percebe que elas não resultam cômicas. Na arte verbal, portanto, a palavra não é um invólucro, mas constitui um único todo com o conjunto da obra. Nas obras de narrativa é preciso separar dois âmbitos: a linguagem do autor e a linguagem das personagens.

Eis como se inicia o quarto capítulo de *Almas mortas*: "Chegado à taverna, Tchítchikov mandou parar por dois motivos: primeiro, para deixar descansar os cavalos e, segundo, para ele mesmo lambiscar alguma coisa e recuperar as forças". Esta é a linguagem do autor. Nada há aqui de ridículo. A fala é simples, natural, prática.

"Mas que mulherengo aquele Kuvchínikov, se você visse! Fui com ele a quase todos os bailes. Uma delas estava tão despida, plumas e paetês, só o diabo sabe o que ela vestia. Eu mal tenho tempo de pensar 'com os diabos!' e já o danado do Kuvchínikov está sentado do lado dela e a está cantando em francês... A isso ele chama 'aproveitar-se do moranguinho'". É assim que se expressa Nozdriów, ao encontrar casualmente Tchítchikov na taverna.

Conclui-se disso que o discurso do autor não deve precipitar-se à procura da risada do leitor.

Pego um livro qualquer de contos humorísticos que tenho à mão. Um deles começa assim: "Iniciemos pela suposição. Suponhamos que esta história atípica, por assim dizer, um caso que aconteceu por acaso, tenha se passado na cidade X". Esta é a voz do autor, que quer a todo custo que o leitor ria imediatamente. As expressões intencionalmente estropiadas, entretanto, não fazem rir de maneira nenhuma, pois o leitor percebe logo que todo esse começo é artificial e forçado. Além disso, o autor apressa-se em justificar o fato de ser atípico o que irá contar, e isso fica por demais evidente: ele mesmo admite que sua história não é típica, antes que sejam o leitor e o crítico a fazê-lo. Disso tudo transparece uma esperança secreta: se o autor disser que sua história não é típica, quem sabe o leitor ache o contrário.

Não é este o lugar para recomendações. Os exemplos dados mostram que o discurso do autor deve ser simples e natural. Ele pode ser espirituoso e levar a sorrir, mas deve ser contido, sem querer apressar-se, desde as primeiras linhas, a obter o efeito cômico. A fala das personagens, no entanto, deve ser expressiva e colorida e variar de acordo com o tipo de cada uma delas. Pode-se dar também outro conselho: é necessário submeter o que se escreveu a uma reelaboração e a uma revisão radicais, no que se refere à linguagem. O dramaturgo Nieviéjin, abatido pelo insucesso de suas peças, pediu a ajuda de Ostróvski e deu-lhe para corrigir a comédia *Coisas velhas de modo novo*. Ostróvski não mexeu no roteiro de Nieviéjin, nem nas personagens, nem na seqüência da ação. A comédia, então, não era tão má assim. Porém, Ostróvski realizou um grande trabalho no que dizia respeito à linguagem do texto; não há uma página sequer do texto original que não contenha a marca de suas correções de língua ou de suas sutis reelaborações de estilo. Sob a pena de Ostróvski a peça adquiriu uma nova qualidade: tornou-se viva, natural e teatral. Cada personagem expressa-se numa linguagem própria, correspondente a sua camada social e a seu caráter. Para tornar cômico o discurso de uma personagem é preciso saber como as pessoas falam na realidade, e para descobri-lo é preciso estudar longamente a variedade da língua popular, saber ouvi-la com atenção. Os cadernos de anotações de Gógol mostram com quanta insistência ele observava a vida e a fala das pessoas de todas as camadas sociais e como ele anotava tudo o que lhe parecia importante e interessante enquanto escritor e, em particular, os nomes das coisas. As anotações eram feitas sem nenhuma ordem, mas isso não importa. Há anotações sobre transações comerciais e sobre o mercado, sobre os ajustes "com todos os xingamentos", encontram-se os nomes das árvores e de todo tipo de madeira, há um elenco de lojas de artesanato, e anotações sobre as expressões usadas nos jogos de baralho, são enumeradas as denominações camponesas para indicar as diferentes partes da isbá, há anotados nomes de cachorros e termos para indicar seu jeito de andar e suas qualidades, está escrito tudo o que possa se referir à caça com cachorros, há nomes de diferentes pratos, estão elencados nomes que indicam os gritos e as vozes de pássaros e animais, e assim por diante. Não é necessário relatar aqui tudo o que Gógol anotara para não esquecer. Não tomava nota apenas dos nomes de coisas, mas descrevia festas e ritos, transcrevia os nomes de todos os graus da administração, da assistência pública, anotava as propinas recebidas pelos procuradores, governadores e assim por diante. Essas anotações mostram como costumava trabalhar Gógol. A vida e o que há nela de colorido, de vivo e de engraçado não pode ser inventada à mesa de trabalho. A fonte primeira da comicidade é a própria vida. É o que os autores muitas vezes não sabem e não compreendem e disso, do artificial, é que derivam tantos erros, que diminuem o efeito cômico e artístico.

Pode-se verificar isso por meio de um exemplo pequeno, mas muito sintomático: por meio dos nomes que os autores dão a suas personagens. Já tivemos ocasião de ver quais são os princípios de criação dos nomes cômicos. A quanto foi dito é preciso acrescentar que a exigência de verossimilhança, como uma das condições da comicidade, estende-se também aos nomes. Não é importante saber se aqueles sobrenomes estranhos que Gógol atribuía a suas personagens existiam de fato. É possível que alguns deles tenham sido criados e inventados pelo próprio autor. Mesmo sendo assim, eles foram criados de acordo com o modelo de nomes e sobrenomes ouvidos que existem realmente nas línguas russa e ucraniana. Pequenos exageros não mudam a essência, mas reforçam a comicidade. Certos autores, ao contrário, inventam por completo nomes sem graça nenhuma, embora tenham alguns traços aparentemente cômicos. Eles não são engraçados porque são impossíveis, destroem o espírito da língua russa.

Belínski era um crítico extraordinário, mas não possuía o talento de escritor. Há um esboço dele de nome *O pedante*, cujo protagonista tem o sobrenome de Kartófelin[6]. Isso é engraçado porque a denominação de alguém por meio de algo comestível é cômica pelas razões que já foram expostas (veja-se em Gógol, *Iaítchnitsa*, *Zemlianika*; os sobrenomes *Víchnia*, *Sliva*[7] e outros). O sobrenome escolhido por Belínski porém não é cômico, porque ele se baseia na denominação botânica do tubérculo, e não na popular. O nome "Kartóchkin" seria engraçado.

Esse erro é semelhante ao cometido por Dobroliubov ao chamar de Lilienchvager uma de suas personagens. Já vimos em que ocasião podem ser engraçados os sobrenomes estrangeiros. Só que este sobrenome não é possível em nenhuma língua, ele é forçado, artificial e não tem graça nenhuma (*Lília* [lírio] + o nome da família. *Schwager* significa marido da filha, ou da irmã).

Podem-se considerar engraçados sobrenomes como Semaforov, Unitasov, Avóskin, Paganínski[8] e outros do gênero? Há neles elementos de comicidade, não há dúvida, mas eles são anulados pela artificialidade, pela antiesteticidade e pela inverossimilhança dos nomes. Assim, o sobrenome Paganínski poderia ser cômico pela repetição que ele apresenta de vogais e consoantes. Porém, devido ao fato de ele provir do sobrenome Paganini, perde toda graça; no sobrenome italiano comum Paganini não há nada que soe engraçado para um ouvido russo. Além do mais, os sobrenomes russos não derivam dos italianos. É possível que o autor pensasse na associação com a raiz *pogâni*[9], mas a associação não ocorre por razões de caráter ortográfico.

Em *As doze cadeiras* de Ilf e Petróv temos uma parteira, Medusa Gorgoner. Este nome é emprestado da mitologia antiga, mas é remanejado. Para perceber sua comicidade é necessário saber (ou ler na enciclopédia mitológica) que as górgones são figuras femininas míticas assustadoras, cujo aspecto e olhar eram terríveis a ponto de matar. Medusa é uma dessas górgones. Ao atribuir a uma personagem o nome de Medusa e o sobrenome de Gorgoner, os autores mostraram que conhecem a mitologia. Só que o leitor não é obrigado a conhecê-la. O acréscimo do sufixo judeu-alemão *-er* ao antigo nome grego não é engraçado por causa de sua total arbitrariedade e antinaturalidade (cf., ao contrário, a parteira Zmieiúkina[10] de Tchékhov). Apesar da aparente impossibilidade e inverossimilhança dos nomes de Gógol, não há entre eles nenhum que seja forçado.

---

[6] De *kartófel*, batata (*kartóchka*, popularmente).
[7] Respectivamente: omelete, morango, cereja, ameixa.
[8] Respectivamente: de *semafor* = semáforo; de *unitaz* = water-closet; de *avóska* = sacola de rede para compras; de Paganini.
[9] "Referente à sujeira", "ruim", e também "pagão".

A tudo o que foi dito podemos acrescentar ainda o seguinte: o cômico só é bem-sucedido se ele consegue observar ou simular a mais completa seriedade e uma total imparcialidade em relação àquilo que está contando. Se quem está contando uma piada começar a rir sem esperar o riso de seus ouvintes, eles já não rirão mais — a não ser por mera cortesia. Isso vale não apenas para o relato oral, mas também para a narrativa escrita. O autor que estiver com vontade de rir, não deverá satisfazê-la logo. Ele deve atuar através do objeto de seu relato e não procurar transmitir-nos seu estado de ânimo objetivo. Isso esfria o leitor e às vezes chega até a irritá-lo. Tchékhov deu o seguinte conselho à escritora Avílova, que escrevia contos sentimentais: "Quanto mais sentimental a situação, tanto mais friamente deve-se escrever. Aí o resultado será mais sentimental. Não é necessário açucarar demasiado". Isso vale também para os autores de obras humorísticas. É preciso escrever "friamente", para usar o termo de Tchékhov. Caso contrário, se estará destruindo uma das regras básicas do riso psicológico: a risada surge inesperadamente, embora o inesperado possa ser preparado com arte. Os satíricos desajeitados, ao contrário, começam logo com uma linguagem afetada para mostrar que não estão escrevendo um simples relato, mas algo humorístico, e isso não deve ser feito.

A imparcialidade exterior do autor em relação ao conteúdo do relato deve expressar-se também de outra maneira: uma obra satírica tem sempre uma tendência; quanto mais profundamente e quanto mais completamente essa tendência for mantida oculta, tanto melhor e com maior prazer estético ela será entendida e apreciada. E por outro lado: quanto mais fortemente essa tendência aparecer,

---

[10] De *zmeiá* = serpente.

tanto menor será seu efeito, enquanto arte e enquanto idéia. Em vez disso, muitos autores sublinham de propósito a tendência, com medo de que os culpem de falta de idéia. Muitas vezes a responsabilidade pelo erro não é deles, mas de algumas posições errôneas da atual teoria do cômico que exigem a presença da ideologia, mesmo à custa de um baixo nível artístico, conforme foi dito anteriormente. A lição de moral fica bem na fábula (embora as fábulas a dispensem, muitas vezes), mas não cabe em nenhum gênero humorístico. Sobre isso já havia falado Belínski ao prevenir os escritores contra o didatismo. L. F. Erchóv, ao contrário, afirma que para o leitor "é útil abrir os olhos sobre as causas que dão origem aos fenômenos negativos" (20, 197). Isto é necessário para os leitores de artigos de jornal ou de ensaios sérios, mas não o é absolutamente para o leitor de textos artísticos e, mais ainda, humorísticos. Nada temos que julgar diante do leitor, é preciso apenas que as coisas lhe sejam mostradas e as deduções serão tiradas por ele mesmo, se o quadro apresentado tiver sido claro e verdadeiro. Juízos de qualquer gênero rebaixam o nível artístico e a acessibilidade das obras. G. Ríklin tem um belíssimo conto chamado *A velha Sekletéia*. A protagonista cômica desse conto é uma velha maldosa, fofoqueira, que respalda qualquer tipo de profecia e de absurdo. A figura é nítida e engraçada e os fatos comunicados de forma viva são verossímeis e convincentes. A maldade desse tipo de pessoa é bastante evidente. Mas de repente o autor escreve: "Seria leviano pensar que a velha Sekletéia já não tivesse um auditório de pessoas que acreditassem nela e que caíssem em sua rede como as moscas nas teias de aranha, a não ser um ou outro jovem meio atrasado". Esta observação do autor encontra-se no meio do relato e estraga a comicidade; esta não é linguagem humorística, mas sim a de um artigo de jornal. Não deve ser o autor a dizer isso, mas o próprio leitor, ao ler o conto. E o diria, se o autor não tivesse tomado seu lugar. O leitor não gosta que lhe ensinem, e ele quer compreender sozinho. E as intervenções no meio da narrativa são fruto da teoria e nada mais.

Há, porém, outros erros que destroem a comicidade. Por exemplo, há temas que não se prestam absolutamente a serem tratados como cômicos. Não se podem representar comicamente assassinatos, vícios, crimes de diferente natureza ou a deterioração moral e física. Pode-se rir dos fascistas quando eles levam para uma aldeia ocupada um caminhão carregado de balalaicas para vendê-las aos russos ou trocá-las com proveito (cf. o conto de Zóschenko: *Bom dia, senhores*). Mas a ninguém passa pela cabeça rir deles quando matam as pessoas nos campos de concentração.

Nem sempre, porém, os autores se dão conta do limite entre o que pode e o que não pode ser engraçado. Assim, por exemplo, a morte de Ostáp em *As doze cadeiras* nada tem de engraçado.

A passagem do cômico ao repulsivo é feita às vezes de propósito, para realçar o mascaramento. Assim fez repetidamente Saltikóv-Schedrin em *Os senhores Golovlióv*. Ele estava visando criar um sentimento de repulsão e, nesses momentos, sua obra nada tem de cômico. Quando se pensou em transpor esse romance para o cinema, porém, isso resultou extremamente difícil. Iurêniev escreve a este respeito: "Na literatura russa, a sátira de M. E. Saltikóv-Schedrin extravasa os limites da comédia. No filme *Iúduchka Golovliòv*, Gardin[11] não suscita o riso, mas é abjeto e terrível". Só que Iúduchka é assim, mesmo no romance. A saída para além das fronteiras do cômico é intencional e consciente em Saltikóv-Schedrin. O problema dos temas ainda apresenta outro aspecto e, em muitos casos, teremos que tomar a defesa dos autores contra uma maioria de críticos e teóricos.

O fato de o riso (o riso satírico, pelo menos) nascer dos defeitos humanos tem sido afirmado de forma diferente por muitos teóricos, e isso não suscita objeções. A essência da sátira é a derrisão dos defeitos dos homens. Isso tudo é claro e indiscutível. As discussões começam quando é preciso decidir quais os defeitos que devem tornar-se objeto de sátira. Muitos teóricos afirmam que antes de mais nada devem sê-lo os defeitos grandes. Esses mesmos teóricos acusam os autores contemporâneos de escolher "temas mesquinhos". "Nós não temos ainda uma grande sátira", escreve Gurálnik[*]. De acordo com Erchóv[**], os colaboradores de *Krokodil* "têm demonstrado uma inclinação para os temas mesquinhos, para o mundozinho burguês mofado e não têm abordado as grandes questões sociais". Da mesma forma expressa-se Nicoláiev: "Demasiado freqüentemente na base dos contos e mesmo dos romances satíricos encontram-se conflitos mesquinhos e insignificantes, sem amplo interesse social".[***]

Formalmente, os autores dessas acusações têm razão: entre nós zomba-se principalmente dos defeitos mesquinhos. O que está

---

[11] Vladímir R. Gardin (1877-1965) foi ator do referido filme, rodado em 1934 e dirigido por Aleksandr V. Ivanóvski (1881-1968).

[*] U. Gurálnik, *O riso — arma da sátira*, p. 6.

[**] L. Erchóv, "Os contos satíricos em *O crocodilo* (1946-1965)" em *Voprósi Soviétskoi literaturi* [*Questões de literatura soviética*], fase V, p. 190, 198.

[***] D. Nicoláiev, *O riso — arma da sátira*, p. 16.

errado é o tipo de interpretação e de avaliação que eles dão deste fato. A teoria do cômico mostra que os grandes defeitos não podem ser nunca objeto de representação cômica. Isso é visível, mesmo sem teoria nenhuma. Os crimes de Estado, a traição da Pátria, os delitos graves pertencem à jurisdição da procuradoria do Estado e da polícia criminal e não à comédia ou à sátira.

A teoria apresentada pelos autores referidos está errada num outro aspecto também: na avaliação social dos defeitos miúdos. Ela parte do pressuposto de que existem dois tipos de defeitos: os socialmente daninhos e os socialmente inofensivos. Existe certa dose de verdade nisso, sem dúvida. Quando, por exemplo, um maestro, após ter inclinado delicadamente o corpo, se atira sobre a orquestra de punhos cerrados para mostrar que naquele momento é preciso tocar *fortissimo*, ou se dirige a ela com a palma da mão para mostrar que naquele outro momento é preciso tocar *piú piano* (coisa que, por sinal, os músicos já sabem), se ele dirigir não apenas com o corpo e com as mãos, mas também com a cabeça — desarrumando a cabeleira —, ele não suspeita que está sendo ridículo. Aqui há assunto para uma charge amigável, mas não para uma sátira. O defeito, neste caso, é completamente inofensivo.

Entretanto, tão logo tentamos separar realmente as faltas nocivas das inócuas verificamos que entramos num beco sem saída e nos convencemos da impossibilidade de fazê-lo.

As palavras de Gurálnik — "Nós ainda não temos uma grande sátira" — não se justificam se olharmos para a sátira do período da Guerra Civil e da Segunda Guerra Mundial e nos lembrarmos dos nomes de Demian Biédni e de Vladímir Maiakóvski.

Essas acusações caem por terra. Em 1927, Maiakóvski escrevia:

Quero
estouros
de riso de canhões
e sobre eles
uma teia de bandeira vermelha[12].

Maiakóvski sabia, mais do que ninguém, chicotear os inimigos internos e externos, a guarda branca e a contra-revolução. Durante a segunda guerra pátria a sátira mostrou-se uma ativa aliada para a vitória sobre o hitlerismo. Hoje em dia basta abrir qualquer número de *Krokodil*, de *Pravda* ou de outros jornais para ver lá caricaturas ferinas e argutas. Não há por que dizer que não temos uma grande sátira.

---

[12] Trata-se dos versos 29 a 33 do poema "Mrátchni guiúmor" [Humor sombrio], publicado em 1927 na revista satírica *Buzotior*.

Porém, ao lado deste tipo de sátira é necessário outro, dirigido à crítica de nosso comportamento cotidiano e de nossos defeitos pessoais.

Maiakóvski, que com tanta mestria fustigou os intervencionistas, soube também dirigir sua zombaria contra os defeitos dos hábitos soviéticos na época da construção pacífica do socialismo. Essa construção já não era impedida nem por guerras nem por exércitos ou canhões: seus inimigos eram os milhares de insignificantes que, à primeira vista, ninguém nota, mas que, em seu conjunto, se não forem barrados a tempo, podem brecar o curso dessa construção e prejudicá-la seriamente.

Ele criou o conceito de "miudezas enormes" e fustigou-as com a mesma impiedade que dirigiu contra os intervencionistas. Um exemplo dessa sua sátira combativa é a comédia *O percevejo*.

Nas convenções de nossa realidade, ao lado dos defeitos individuais há os de ordem social e fica realmente impossível traçar uma linha de separação entre os dois. "O especulador, o bajulador, o fofoqueiro e o caluniador, o atravessador e o covarde, o briguento e o preguiçoso, o bêbado e o depravado estão entrando gradativamente na jurisdição da sátira" (40, 18). M. Levítin, em seu livro *O que é mais engraçado* (1966), assim fala de si próprio: "O autor fustiga, implacável, tudo o que perturba nosso vitorioso caminho para frente e zomba de defeitos como a avidez, a inveja, o exibicionismo, o servilismo, o egoísmo". Mesmo assim, esta lista não esgota a temática do livro. Se fizermos um estudo sistemático de nossa literatura humorística e satírica, e elaborarmos uma lista, um catálogo de tudo aquilo de que se zomba (não iremos fazer isso, aqui), e se refletirmos sobre cada uma dessas falhas, resultará perfeitamente evidente a exigência de combatê-las. Não se pode admitir e é preciso combater de todas as maneiras todos os tipos de degeneração moral, o alcoolismo, a desfaçatez, a vagabundagem, a crueldade para com o próximo e para com suas exigências, o formalismo e o burocratismo de todo tipo, o baixo nível do trabalho em todos os campos de atividade, desde os trabalhadores mais modestos até os de grau mais elevado, que cometem atos repreensíveis em postos de responsabilidade. Falhas dessa natureza e outras semelhantes podem tornar-se objeto de sátira e todos esses temas são de ordem social.

Freqüentemente repreendem-se os autores por representarem fenômenos atípicos. É bastante evidente que muitos dos vícios que se representam não são realmente típicos de nossa vida e de nossa organização social. Mas isso não significa que eles não devam ser representados ou de que não devam ser combatidos. A idéia de que um caso isolado ou poucos casos não representam ainda um mal social, e que eles só adquirem caráter negativo na medida em que começam a difundir-se, é profundamente errada e perniciosa. Cada caso exige ser atacado e combatido, sem esperar que a doença se transforme em epidemia, tornando-se, portanto, "típica".

Disso decorre, portanto, que a acusação de ater-se a temas mesquinhos não é passível de crítica, nem do ponto de vista da teoria do cômico nem do da moral social. O defeito não está nisso, está em como esses temas são tratados do ponto de vista da arte e da verdade.

Aqui vale a pena notar, a propósito, que a sátira enquanto tal muitas vezes não cura nem corrige aqueles contra os quais ela é dirigida. Se assim fosse, para a cura, digamos, do alcoolismo, ou da marginalidade, bastaria reunir os portadores dessas mazelas, levá-los para um teatro ou cinema e mostrar-lhes uma comédia contra a bebedeira ou a desocupação, esperando que saíssem de lá sóbrios e bem-educados. Isso porém não ocorre. No que, então, está o significado da sátira? A sátira age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los.

Bibliografia[1]

1. *Lenin o kul'ure i iskusstve* [*Lênin sobre a cultura e a arte*]. Moskva, Iskusstvo, 1956.
2. Marx, K. & Engels, F. *Sočinenija* [*Obras*]. Moskva, Gospolitizdat, 1955. v. I.
3. Engels, F. *Nemeckie narodnye knigi* [*Livros populares alemães*]. In: Marx, K. & Engels, F. *Sočinenija* [*Obras*]. Vol. II, 1929 (*Iz rannix proizvedenij* [*Das primeiras obras*]. Moskva, Gospolitizdat, 1956. p. 344-52.
4. Abramovič, G. L. *Vvedenie v literaturovedenie* [*Introdução à história da literatura*]. Moskva, Učpedgiz, 1961.
5. Akimov, N. *Ne tol'ko o teatre* [*Não apenas sobre o teatro*]. Moskva, Iskusstvo, 1966.
6. Byron, J. G. *Dnevniki i pis'ma* [*Diários e cartas*]. Moskva, Nauka, 1965.
7. Bachtin, M. M. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevoekov'ja i Renessansa* (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. indireta, do francês, de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec/Ed. Universidade de Brasília, 1987). Moskva, ICHL, 1965.
8. Belinskij, V. G. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 12-ti tomax* [*Obras completas e cartas em 12 volumes*]. Moskva, AN SSSR, 1953-56.
9. Bergson, G. *Smex v zizni i na scene* [*O riso na vida e no palco*]. Org. de A. E. Janovskij, Sankt-Peterburg, 1900.
10. Berkov, P. N. *Russkaja narodnaja drama XVII-XX vekov* [*O drama popular russo dos séculos XVII-XX*]. s.d.
11. Borev, Ju. *Komičeskoe i chudožestvennye sredstva ego otraženija* [*O cômico e os meios artísticos de sua expressão*]. In: *Problemy teorii literatury* [*Problemas de teoria da literatura*]. Moskva, AN SSSR, 1958.
12. Borev, Ju. *O komičeskom* [*Sobre o cômico*]. Moskva, Iskusstvo, 1957.
13. Borev, Ju. *Satira* [*A sátira*]. In: *Teorija literatury* [*Teoria da literatura*]. Moskva, Nauka, 1964.
14. Bušmin, A. S. *K voprosu o giperbole i groteske v satire Ščedrina* [*Sobre a questão da hipérbole e do grotesco na sátira de Schedrin*]. In: "Voprosy sovetskoj literatury" ("Problemas de literatura soviética"), 5, V, s.d.
15. Vulis, A. *V laboratorii smexa* [*No laboratório do riso*]. Moskva, IXL, 1966.
16. Hartmann, N. *Estetika* [*Estética*]. Moskva, Izdatel'stvo inostrannoj literatury, 1958.
17. Gural'nik, U. *Smex, oružie sil'nyx* [*Riso, a arma dos fortes*]. Moskva, Znanie, 1961.
18. Dobroljubov, N. A. *Sobranie sočinenij v 9-ti tomax* [*Obras em 9 volumes*]. Moskva-Leningrad, Xudožestvennaja literatura, 1961-64.
19. *Drevnie rossijskie stixotvorenija, sobrannye Kirševju Danilovym* [*Versos russos antigos, reunidos por Kircha Danilov*]. Moskva, AN SSSR, 1958.
20. Eršov, L. F. *Sovetskaja satiričeskaja literatura* [*Literatura satírica soviética*]. Leningrad, Znanie, 1955.
21. Igin, I. *Sigarety "Trojka"* [*Os cigarros "Tróika"*]. Moskva, 1965.
22. Kagan, M. *Lekcii po marksistsko-leninskoj estetike* [*Lições de estética marxista-leninista*], partes I-III. Leningrad, LGU, 1966.
23. Leacock, S. B. *Jumorističeskie rasskazy* [*Contos humorísticos*]. Moskva-Leningrad, Xudožestvennaja literatura, 1967.

---

[1] As indicações bibliográficas desta lista seguem os padrões do sistema internacional de transliteração.

24. Limantov, F. *Ob estetičeskoj teorii komičeskogo* [*Sobre a teoria estética do cômico*]. In: ''Učënye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta imeni Gercena'', v. 162, parte II, 1959. p. 29-71.
25. Lunačarskij, A. V. *Budem smejat'sja* [*Vamos rir*]. In: ''Vestnik teatra'', 1920. n. 58.
26. Mandel'štam, I. *O xaraktere gogolevskogo stilja* [*Sobre o caráter do estilo gogoliano*]. Helsingfors, 1902.
27. *Narodno-poetičeskaja satira* [*A sátira poético-popular*]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1960.
28. Nesin, A. *Prixodite razvlekat'sja* [*Venham se divertir*]. Moskva, Progress, 1966.
29. Nikolaiev, D. *Smex — oruzie satiry* [*O riso — arma da sátira*]. Moskva, Iskusstvo, 1962.
30. Podskal'skij, Z. *O komedijnyx i vyrazitel'nyx sredstvach i komičeskom preuveličenii* [*Sobre os meios cômicos e expressivos e sobre o exagero cômico*]. In: ''Iskusstvo kino'', 1954. n. 8.
31. *Russkaja satira XIX — načala XX veka* [*A sátira russa do século XIX e início do XX*]. Moskva-Leningrad, Sovetskij pisatel', 1960.
32. Sokolovy, B. e Ju. *Skazki i pesni Belozerskogo kraja* [*Contos maravilhosos e canções da região de Beloziórski*]. Moskva, 1915.
33. Sretenskij, N. *Istoričeskoe vvdenie v poetiku komičeskogo* [*Introdução histórica à poética do cômico*], parte I. Rostov-na-Donu, 1926.
34. Černyševskij, N. G. *Polnoe sobranie sočinenij v 15-ti tomax* [*Obras completas em 15 volumes*]. Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1929-53.
35. Čexova, M. P. *Iz dalëkogo prošlogo* [*Do passado longínquo*]. Moskva, 1960.
36. Ševcov, N. *Pokušenie na avtoritet. Jumorističeskie rasskazy* [*Atentado contra a autoridade. Contos humorísticos*]. Alma-Ata, 1965.
37. Ščerbina, A. A. *Suščnost' i iskusstvo slovesnoj ostroty (kalambura)* [*A essência e a arte da argúcia verbal (o calembour)*]. Moskva, AN SSSR, 1958.
38. El'sberg, Ja. *Voprosy teorii satiry* [*Questões de teoria da sátira*]. Moskva, Sovetskij pisatel', 1957.
39. El'sberg, Ja. *Nekotorye voprosy teorii satiry* [*Alguns problemas da teoria da sátira*]. In: *Problemy teorii literatury*. Moskva, AN SSSR, 1958.

40. Jurenev, R. *Mexanika smešnogo* [*A mecânica do ridículo*]. In: ''Iskusstvo kino'', 1964. n. 1.
41. Jurenev, R. *Sovetskaja kinokomedija* [*A comédia cinematográfica soviética*]. Moskva, Nauka, 1964.
42. Beyer, E. *Deutsche Poetik. Theoretisch-praktisches Handbuch der deutschen Dichtkunst*, I-II. Stuttgart, 1882.
43. Brandes, G. *Aesthetische Studien*, 1900.
44. Jean Paul. *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig*. I-II, Wien, 1815.
45. Hartmann, E. *Aesthetik*, II. Berlin, 1887.
46. Hartmann, N. *Aesthetik*. Berlin, 1953.
47. Hecker, E. *Die Physiologie und Psycologie des Lachelns und des Komischen*. Berlin, 1873.
48. Hegel, G. W. *Vorlesungen über Aesthetik*. Org. H. G. Hotto, I-III, Berlin, 1835-38.
49. Kant, I. *Kritik der Urteilskraft*. Org. K. Kehrbach. Leipzig, 1878.
50. Kirchmann, J. H. *Aesthetik auf realistischer Grundlage*, I-II. Berlin, 1868.
51. Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*, II. Leipzig, 1908.
52. Schopenhauer, A. *Zur Theorie des Lächerlichen. Sämtliche Werke*, III, s.d.
53. Vischer, F. Th. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, vol. 1-6. Reutlingen-Leipzig, 1846-57.
54. Vischer, F. Th. *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen*. Stuttgart, 1837.
55. Volkelt, J. *System der Aesthetik*, I-IV. München, 1905-14.
56. Ziesing, A. *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt am Main, 1855.
57. Zimmermann, R. A. *Aesthetik*, I-II. Wien, 1858-1865.

E

impressão e acabamento
yangraf
Tel.: 296-1630

Verificam-se, então, vária modalidades de riso em situaç básicas e recorrentes, como riso de zombaria, o riso aleg o riso cínico, o riso ritual etc Entretanto, numa classificaç mais geral, merece destaque riso de zombaria pela funçãc que exerce na obra de arte.

Apesar de suas variantes, riso de zombaria advém essencialmente do desnudamento de um efeito moral por uma contradição, como o sinal do triunfo de a que julgamos correto. Há, po outro lado, o riso cínico: a expressão do triunfo do indivíc em contraposição ao riso ale advindo da alegria transborda com o próprio ser e que representa um sentimento a compartilhado.

De qualquer modo, a singularidade da pesquisa de Propp está na relevância da especificidade do cômico e s características, na negação teoria dos seus aspectos ''al e ''baixo'' e na discordância sua contraposição ao trágico sublime.

Propp foi professor de alen e folclore em Leningrado des 1932. Por concordar com a valorização da imanência do texto, ao lado dos formalista sua obra foi estigmatizada n período estalinista. No entan sua contribuição para a nova crítica soviética e mesmo pa outras correntes, como o estruturalismo, é reconhecid de imediato por todos os estudiosos do folclore e da literatura.